[illegible]

سماجی تنقید اور تنقیدی عمل

ڈاکٹر سید محمد عقیل

تہذیب نو پبلی کیشنز
[illegible] ہندوستان
۲۷۲ چک، الٰہ آباد [illegible]

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں

طبع اوّل : اپریل ۸۰ء
کتابت : فیاض احمد
طباعت : تاج آفسٹ پریس، الہ آباد
سرورق وقار صدیقی
قیمت بتیس روپے ۳۲/-

تقسیم کار:-
کتابستان
۳۰ چک، الہ آباد

ناشر:- ذوالفقار صدیقی
تہذیب نو پبلی کیشنز، ۲۷۲ چک الہ آباد

اِنتساب

"میرے لڑکے یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لو۔ ادب میں کامیابی کا راز تخلیق کرتے رہنا نہیں ہے بلکہ دوسروں کی تخلیقات کا استحصال کرنا ہے۔ جتنا معمولی اور کم عقل ادیب ہوگا وہ اتنی ہی جلد اپنی منزلِ مقصود کو پہنچ جائے گا۔ کیونکہ وہ موقع پر بینڈک نگلنے تک کے لئے تیار ہو جائے گا۔ اور ادبی سلطانوں کو خوش کرنے کے لئے اُن کی ہر طرح کی چاپلوسی کرنے اور اُن کے لئے سب کچھ کر گزرنے کے لئے راضی ......"

—— بالزک

میں، یہ کتاب، ایک سچے سماجی حقیقت نگار بالزک کے اسی جملے کے نام معنون کرتا ہوں۔

—— سیّد محمد عقیل

maablib.org

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]

maablib.org

فہرست

اپنی بات ص ۶

سماجی تنقید (حصہ اول)

۱۔ سماجی تنقید کی کچھ صورتیں ص ۹

۲۔ مارکسی ادب اور ادیب ” ۳۳

۳۔ مارکسی جمالیات کے چند پہلو ” ۶۰

۴۔ الفاظ کی خارجی اور داخلی دُنیا ” ۸۱

۵۔ تنقید کا تاریخی شعور اور انفرادیت ” ۱۰۶

۶۔ نئی غزل کی زبان ” ۱۲۳

۷۔ اقبال کے شاہین کا ایک اور مطالعہ ” ۱۵۱

تنقیدی عمل (حصہ دوم)

۸۔ عملی تنقید ص ۱۶۸

۹۔ ایک مرثیہ کا عملی اور تجزیاتی مطالعہ ” ۲۰۶

۱۰۔ انیس کے مرثیوں کا سماجی تجزیہ ” ۲۴۳

۱۱۔ غزل کی تدریس اور عملی تنقید ” ۲۷۰

اپنی بات

اس کتاب کا نام "سماجی تنقید" پہلے طے کیا تھا لیکن بعد کو اس میں عملی تنقید کے کچھ مضامین شامل کر دیے۔ بات یہ ہوئی کہ جیسے ہی میں نے اس کتاب کے نام کا اعلان کیا، میرے ایک جگری دوست پروفیسر محمد حسن صاحب نے فوراً "مارکسی تنقید" کے نام سے ایک کتاب کا اعلان کر دیا۔ اس کتاب کا نام دیکھتے ہی مجھے خیال پیدا ہوا کہ کہیں ترقی پسندوں کے معترضین یہ نہ کہنا شروع کر دیں کہ ہم لوگ "منشور" کے تحت لکھ رہے ہیں اور کہیں سے ہمیں ڈکٹیشن ملا ہے (اگرچہ وہ اب بھی یہی کہیں گے)۔ اس لیے میں نے اپنی کتاب کے نام میں تھوڑی تبدیلی کر دی۔ اگرچہ بات وہی رہی کوئی بہت بڑا فرق نہیں ہوا۔ بات یہ بھی ہے کہ مجھے آج کل عملی تنقید سے دلچسپی ہو گئی ہے اور میرا خیال یہ ہے کہ آج عملی تنقید سے تنقید کے فن کو مختلف سمتیں حاصل ہو سکتی ہیں۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس نے تقریباً پچاس سال پہلے اس طرز تنقید کی طرف توجہ کی تھی جس میں ذہن انسانی کی صرف نفسیاتی کیفیتوں کی طرف اشارے تھے۔ طرز استدلال، کچھ نفسیاتی، کچھ متصوفیانہ اور کچھ ادبی تنقید کا تھا۔ پھر انگریزی ادب میں اس طرز تنقید کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی اور متعدد کتابیں لکھی گئیں، مگر اردو میں سوا پروفیسر کلیم الدین احمد کے کسی نے اس طرف توجہ نہ کی۔ مجھے اس موضوع سے اتنی دلچسپی پیدا ہوئی کہ الہ آباد یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کی صدارت جب تفویض ہوئی تو میں نے عملی تنقید کا ایک پرچہ ایم۔ اے کے کورس میں شامل کر دیا اور خود ہی اسے پڑھانا شروع کیا۔ طلبا کو اس طرز تنقید میں تفہیم اور نقد کی ایک نئی دنیا نظر آئی۔ اس طرح یہ موضوع کافی مقبول ہے۔ اس طرز تفہیم میں تنقید کی تمام حدیں و سمتیں بڑی دلچسپ اور سائنٹفک ڈھنگ سے واضح ہو سکتی ہیں۔ بشرطیکہ تنقید نگار کا ذہن کھلا ہوا ہو اور استاد شاعر اور ادیب کی تمام ذہنی سمتوں تک پہنچ سکے۔ اس طرح سماجی تنقید کے نام میں تنقید کی عمل کا اضافہ کر کے، میں نے اپنے دوست سے تھوڑی سی علاحدگی اختیار کی تاکہ یکسانیت سے بچ جاؤں۔

سماجی تنقید تنقید کا ایک اہم رخ ہے۔ اس پر ابھی بہت کچھ لکھا جانا چاہیے۔ کسی بھی دور زندگی

اور ادب کا صحیح محاسبہ سماجی اسباب وعلل کو بحث میں لائے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ اردو میں غیر شعوری طور پر اس کی ابتدا، مولانا محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں کی تھی جو بہت ابتدائی منزل میں ہے۔ دلی اور لکھنؤ کی زندگیاں اور ان کے اثرات شعراء کی فکر و نظر پر کس طرح پڑ رہے تھے۔ ان سب باتوں، اسباب وعلل سے ہی آزاد، ہر دور کی شاعری سے بحث کرتے ہیں۔ ترقی پسندوں نے یہ طرزِ تنقید شعوری طور پر اپنایا اور آج تک ترقی پسند نقاد اس طرز کو برت رہے ہیں۔

یہ کتاب وقتاً فوقتاً لکھے ہوئے مختلف مضامین کا مجموعہ ہے۔ ان مضامین کا موضوع زیادہ تر سماجی تنقید تھا اس لئے سارے مضامین کو اکٹھا کر کے ایک سلسلے میں کر دیا گیا ہے۔ اگر کم و بات زمانے نے فرصت دی تو جلد ہی سماجی تنقید پر اور کچھ پیش کروں گا کہ تنقید میں یہ طرز مجھے بہت پسند ہے۔ فی زمانہ کتاب سازی کی جو مہمیں کسی تقرر سے وابستہ ہوتی ہیں، اس کتاب کا ایسی کسی مہم سے تعلق نہیں بلکہ ایسے موضوعات تو ایسی مہمات کے لئے نقصان کا سودا ہوں گے۔ کچھ لوگ تنقیدی مضامین کو بیکار کا عمل سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں تنقیدی مضامین کسی خاص موضوع پر مکمل نہیں لکھے جا سکتے اور اس لئے کسی یونیورسٹی یا تعلیمی ادارے کے کورس میں شامل نہیں کئے جا سکیں گے۔ اس لئے نقاد یا ادیب طالب علموں میں مقبول نہ ہو سکے گا۔ ایسی صورت میں تنقیدی مضامین لکھنا عمل عبث ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ نظریہ جعلی ادیبوں (PSEUDO-ARTISTS) کا ہے۔ بعض حالات میں تنقیدی مضامین لکھنا زیادہ مشکل اور اہم کام ہے۔ کیونکہ اس میں چاول پر قل ہو اللہ لکھنے والی منزل سے گزرنا ہوتا ہے۔ ایک خاص موضوع یا علمی بحث کے تمام گوشوں کو ایک مقالے میں سمیٹنا آسان کام نہیں۔ پھر تنقیدی مضامین "بھرتی کا کام" نہیں ہو سکتا۔ بلکہ نقاد کا نقطۂ نظر اور اس کے علم و فن کا جتنا اظہار، مضامین اور مقالوں سے ہو سکتا ہے، اتنا کبھی کبھی ضخیم کتابوں سے ممکن نہیں۔ اردو میں ضخیم کتابیں تصنیف کرنا ایک فن ہے جس کا عبرت خیز نمونہ آج کل کے تحقیقی مقالات ہیں جو یونیورسٹیوں میں پیش کئے جاتے ہیں۔ جہاں دس بیس کتابوں کو اکٹھا کر کے روزانہ ایک نئی کتاب تیار ہو جاتی ہے۔ بہت جلد اس بات کا انکشاف ہو گا کہ نئی نسل میں روز کتابوں کو تصنیف کرنے والے، کتنا مسالہ، ہندی اور دوسری ہندوستانی زبانوں سے اردو میں درآمد کر رہے ہیں، جس طرح پرانی نسل کے لوگ شروع شروع میں انگریزی ادب سے درآمد کیا کرتے تھے۔ یہ جعلی کتاب ساز" اسے اپنا کارنامہ ثابت

کرنے لگتے ہیں۔ ایسا تو دیکھتے ہیں کہ مروج تنقید کو سخت نقصان پہنچ رہا ہے۔ تنقید نگار کو فن، ادب، اور فنکار کے ضمیر کی آواز بننا چاہیے۔ محتسب بھی اور شارح بھی۔ اس کا ایک منصب ہوتا ہے، جس کی پاسداری اس پر ہر وقت لازم ہے۔ وہ صرف "کتاب ساز" نہیں ہوتا اور نہ اُسے اپنے تنقیدی عمل میں ایسے مزخرفات کو راہ دینی چاہیے۔ نقاد بھی ایک تخلیقی عمل انجام دیتا ہے، جب وہ تخلیقات کی بے راہ روی پر احتساب اور خلاقانہ جہتوں کو سراہتا ہے اور اس طرح ایک ذہین قاری بن کر ادب کے آفاق کو وسیع کرتا رہتا ہے۔ اگر نقاد کے پاس اپنا وژن، اپنا نقطۂ نظر اور تفہیم کے اپنے آلے نہیں تو اُسے فن نقد کی طرف متوجہ نہیں ہونا چاہیے کہ تنقید ایک ذمہ داری کا عمل ہے۔ کتاب سازی کا نہیں۔

اس کتاب میں کچھ پرانے مضامین اس لئے شامل کیے گئے ہیں کہ سماجی تنقید کے سلسلے مربوط ہو سکیں، معلوم نہیں کہ یہ کوشش کہاں تک کامیاب ہے۔ دیکھنا چاہیے۔

کتاب کی کتابت اور طباعت سب منزلوں میں میرے عزیز شاگردوں نے میری مدد کی جن میں ڈاکٹر علی احمد فاطمی لکچرر سینٹ جان کالج آگرہ، اسرار گاندھی، فخر کریم، محمد اشتیاق اور مشہور شاعر نصر قریشی خاص ہیں۔ عملی تنقید کے سلسلے میں میری بیٹی ریشماں نے مجھے بہت مدد دی جس کا انگریزی ادب کے مطالعہ میں 'عملی تنقید' خاص موضوع رہا ہے۔

اردو کے خاموش خدمت گزار ذوالفقار صدیقی سے اردو دنیا اچھی طرح واقف ہے۔ انجمن تہذیب نو کی سرگرمیاں اور دو ماہی اندازے کی بقا انھیں کے دم سے ہے۔ الہ آباد کی تمام ادبی سرگرمیوں میں بھی ان کا ایک بہت بڑا حصہ ہے۔ ادبی دنیا کے مولانا صلاح الدین کے بعد یہ جنونی شغف مجھے انھیں میں نظر آیا۔ اس کتاب کی اشاعت بھی اُن کے اسی شغف کی مرہون منت ہے۔

الہ آباد

مارچ ۱۹۸۰ء

سید محمد عقیل

سماجی تنقید کی کچھ صورتیں

تنقیدیات میں جب سماجی نقطۂ نظر کی بات کی جاتی ہے تو یہ بات تقریباً لازمی ہو جاتی ہے کہ ناقد نے ادب کا محاسبہ کس حیثیت سے کیا ہے۔ محض ایک شارح کی حیثیت سے، محض حظ اور انبساط کی اُسے تلاش ہے، اُس نے صرف ادیب کے لاشعور کو جھانکا ہے، اُس کی نفسیاتی گتھیوں کو ڈھونڈا ہے یا اُن کے اسباب کی تلاش میں ناقد وہاں تک گیا ہے جہاں ادیب کے ذہن کو سمجھنے کے لئے ادیب کی زندگی، اور اُن پیداواری رشتوں کی بھی جستجو کی گئی ہے جنھوں نے ادیب کے دور کی تاریخ، معاشرے اور تہذیب کو ڈھال کر ایک خاص طرزِ فکر کی طرف اُس کے ذہن کو موڑا ہے۔ ایسا نقاد جسے ہم اپنے سمجھنے کے لئے سماجی نقاد کہہ لیتے ہیں، ہر ادبی مزاج اور سمت کو تاریخ اور اس کی وساطت سے انسان کے ذہن اور اُس کی تہذیب کے ارتقا اور ان حالات سے جوڑتا ہے جن میں ادیب زندگی بسر کر رہا ہے۔

انسانوں کا تمام عظیم ورثہ، ادبی ہو یا ثقافتی، کسی انسانی سوسائٹی کے عروج وزوال کی تاریخ بھی ہے جسے محض انفرادی ذہنی حسیت سے منسلک کرنا، ادب کے ارتقا اور فکر کی رسائی یا نارسی سے بے خبری کی دلیل ہے۔ وہ جو ادب میں صرف جمالیات کے متلاشی ہیں انھیں یہ بات سمجھنی چاہئے کہ جمالیات کوئی ڈھلا ڈھلایا نظریہ نہیں جو ہر دور

کے ساتھ وابستہ کردیا جائے کیونکہ ہر سوسائٹی اور ہر سماج کے مزاج اور مذاق کے ساتھ ہر دور کا جمالیاتی نظریہ بھی بدلتا جاتا ہے۔ اس طرح بغیر سماج کے ذوق اور پسند و ناپسند کے معیاروں کا تجزیہ کئے ہوئے صرف اصولی طور پر جمالیات کے کسی نظریے کی تجسیم یا تدوین نہیں ہو سکتی۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہ سماجی نقاد یہ سمجھتا رہتا ہے کہ وہ روایتی اور جمالیاتی صورتیں جو ایک دور کی تہذیب سے وابستہ رہتی ہیں دوبارہ اُسی شکل میں اُسی طرح واپس نہیں آتیں کہ انسانی سماج روز بروز ایک نئی سمت کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ وہ پلٹ کر پھر اُسی دور میں نہیں پہنچتا۔ جو لوگ اس سماجی تبدیلی کا لحاظ نہیں رکھتے وہ ہر تبدیلی کا انکار بھی کرتے جاتے ہیں اور پرانی پسندیدہ تہذیبی صورتوں سے اپنے عشق کا اعلان بھی۔ اگرچہ جب بھی پرانی صورتیں اپنے وقت میں اُس تہذیب کے ساتھ نئی ہو کر ظاہر ہوئیں تو اُس وقت کے قدامت پسندوں نے ان کا بھی انکار کیا اور لینے سے پہلے وقتوں کی فکری اور تہذیبی کاوشوں کی پسندیدگی کا اعلان بھی۔ سماجی تنقید، افراد کی اجتماعی کوششوں سے تاریخ اور تہذیب کی تبدیلیوں پر نظر رکھتی ہے اور ان سمتوں کی طرف اشارہ کرتی جاتی ہے جس طرف تاریخ کے قدم بڑھتے ہوتے ہیں۔ انسان، اس تاریخ کے بہاؤ میں کیا کچھ کر رہا ہے، اس کی حیثیت اس تبدیلی لانے میں یا تبدیل ہوتے ہوئے سماج میں کیا ہے، اس تبدیل ہوتی ہوئی سوسائٹی میں اس کے ذہن نے کیا کرشمے دکھائے ہیں، وہ تبدیلی پر مُصِر ہو کر اپنے مٹتے ہوئے نظریات کے ساتھ فنا ہو گیا، یا حالات کے تحت، خود کو تبدیل کرکے نئی زندگی کے نئے آہنگ کو گرفت میں لے رہا ہے، ان سب باتوں کا اندازہ، ہر سماج اور ہر سوسائٹی کے فن کار کو ہونا چاہئے جس سے اس کے فکر و فن کا

محاسبہ کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ انفرادی اور خالص جذباتی اظہار بھی اُن صورتوں اور عقیدوں کو الگ نہیں کر پاتا جو فن کار کے گرد و پیش اور عقیدے میں رہی ہیں۔ جو فن کار جتنا حساس ہوتا ہے اور اُسے جتنا اپنے گرد و پیش کے حالات کو اپنے فن میں سمیٹ لینے کا آرٹ آتا ہے وہ اتنا ہی بہتر طور پر اپنے سماج کو REFLECT کرتا ہے۔ میر سوز، میر تقی میر کے مقابلے میں چھوٹے فن کار تھے اس لئے اپنے دور کو اُس شدّت کے ساتھ محسوس نہ کر سکے جس شدّت کے ساتھ میر نے محسوس کیا۔ یہ ایک انفرادی RECEPTION کی بات ہوئی مگر کوئی اگر یہ کہہ دے کہ نادر شاہ کے حملے اور محمد شاہ کے دور کی بکھرتی ہوئی دلّی کا میر کی شاعری پر کوئی اثر نہیں۔ اور جو کچھ انھوں نے پیش کیا وہ صرف اُن کا انفرادی فن اور فکر ہے تو یہ بات، تنقید نگار کی فن نقد سے بے خبری کو ظاہر کرتی ہے۔

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاک پا جن کی — انھیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

اور

اخیر الفت یہی نہیں کہ جل کے آخر موئے پتنگے — ہوا جو یاں کی یہی ہے یارو غبار بن کر اڑا کرو گے

سے قائم اور سودا یا مصحفی کے شہر آشوب تک کے تجزیے کے لئے تاریخ کے پیچ و خم اور مادی تبدیلیوں سے سماجی انتشار تک فن و فکر پر حالات کی اثر اندازی کا ایک سلسلہ ہے۔ اگرچہ ادب کے "جدید محاسبے" کے کچھ طریقے ان صورتوں کے قائل نہیں وائٹ ہیڈ (WHITE HEAD) سے نیو تھامسٹ (NEO THOMIST) نظریاتی تنقید تک ہر جگہ، تاریخ کے مادی اثرات اور تبدیلیوں کا انکار ملے گا اور اگر اس میں فرائڈ کی فکر کو بھی شامل کر لیا جائے تو سماجی تنقید کا رویّہ بالکل ناکارہ اور بے مصرف

ثابت ہوگا۔ تاریخ اور سماج، حالات اور خصوصاً مادی حالات کے PROCESS نہیں بلکہ وہائٹ ہیڈ تاریخ کو صرف ADVENTIVE OF IDEAS یعنی نظریات کی مہم سازی یا مہم بازی سمجھتا ہے جس کے پس پشت الہامی صورتیں کام کرتی رہتی ہیں اور یہی صورتیں سوسائٹی اور تاریخ سب کو بدلتی رہتی ہیں۔ افراد اس میں بے بس ہیں۔ تقریباً یہی صورت نیوتھامزم (NEO THOMISM) میں بھی موجود ہے۔ جو قدرت کو ہر چیز کا منبع سمجھتی ہے یہاں تک کہ انسان اپنی سوسائٹی میں بھی اختیار رکھتے ہوئے اسی طرح جبر کا شکار ہے جس طرح ہمارے صوفیہ سمجھتے رہے۔ یہاں انسان مجبور محض بن جاتا ہے اور اس طرح کوئی سماجی تبدیلی یا تاریخ کی کروٹ، مادی حالات کی وجہ سے وجود میں نہیں آتی۔ یہ فلسفہ، حالات پر صابر و شاکر رہنے کا سبق سکھاتا ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ غلامی ایک تقدیر ہے اسی طرح جس طرح شاہی ایک تقدیر ہے۔ اس لیے حالات سے لڑکر کسی سماجی یا سیاسی تبدیلی کی خواہش لاحاصل ہے۔ یہ صورتیں تقدیر اور الہامی کیفیات کے تحت خود بدلتی جائیں گی۔ انسان صرف سوچنے پر قدرت رکھتا ہے تبدیلی لانے پر نہیں۔ اس طرح نادر شاہ کا حملہ اور مغل سلطنت کا زوال، مادی صورتوں کا انقلاب نہیں بلکہ تقدیر کے جبر ہیں جن پر ان میں سے کسی کو قدرت حاصل نہ تھی۔ اس طرح تاریخ اسباب و علل اور حالات کے تحت بدلنے کے عمل سے بے نیاز ہے۔ اور پھر سماجی اور سیاسی انقلاب، فکر و عمل اور ذوقِ انقلاب، سب لایعنی صورتیں ہیں۔ یہ وہ تصور ہے جو مادہ کو از خود حرکی تسلیم نہیں کرتا بلکہ اس کو متحرک کرنے والی کوئی ماورائی طاقت ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ مادہ سے اختیار کی صورت چھین لی گئی اور جب یہ صورت پیدا ہوگی تو عمل کی قوت باقی نہیں رہ سکتی۔ تقریباً یہی باتیں صوفیہ کا

۔ ایک طبقہ کشادہ ہاتھ لگا اور یہی آج کی نیو کلاسیزم (NEO CLASSICISM) عہد جدید ایران کے تصوف میں یہ صورت غالباً عرب افکار کے تحت رونما ہوئی جس نے خارجی حالات کا مقابلہ نہ کر سکنے کی وجہ سے زندگی سے فرار میں پناہ لی اور بقول اقبال "یہ مسالک مقامات" میں کھو گیا۔ اگر اس دور کے ایرانی ادب کا تجزیہ کیا جائے گا تو حالات کے اس جبر کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جو تاریخ کے جبر اور عمل کے انکار سے وجود میں آیا تھا اور یہ صورتیں بار بار سر اٹھاتے دیکھی جا سکتی ہیں۔ چنگیز اور ہلاکو کے حملوں کے بعد بھی ایرانی ادب میں یہی شکل رونما ہوتی رہی۔ کچھ لوگوں نے اسے صنمیاتی (PAGAN) جذب اور اسلامی معتقدات کی کشمکش اور ایرانی طرز زندگی کی آزادانہ روش پر اسلامی اور خصوصاً عرب زندگی کی بندشوں سے بھی تعبیر کیا ہے۔ اب اگر نقاد یہ باتیں نہیں سمجھتا اور اس طریق کار کو ادب کے تجزیے میں بکار نہیں لاتا تو فارسی ادب کی تفہیم محض صورت کی تفہیم ہو سکتی ہے، معنی کا جواز نقاد کو حاصل نہیں ہو سکتا۔ تفکر سے عمل کے سلب ہو جانے کے اسباب تلاش کرنے کے بجائے وہ محض تخئیل کی بلند پروازی، صنعت کاری کے کرشموں اور الفاظ کی صوری چمک دمک تک خود کو محدود کر لیتا ہے اور اس جستجو میں بھی اُسے صرف ادبی صورتوں سے مطلب ہوتا ہے جب کہ ایک سماجی نقاد کے نزدیک الفاظ اور صنعتیں بھی اپنا سماجی پس منظر رکھتے ہیں۔ اُن کا دور اپنا مزاج اور اپنے عروج کے لیے اُس سوسائٹی کا مرہون منت ہوتا ہے جہاں سے وہ لئے گئے ہیں۔

ہر طرح کی تفہیم اور تجزیے کے لیے نقاد کا اپنا نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ کوئی بھی تنقید بغیر کسی نقطۂ نظر کے تفہیم کی منزل تک نہیں پہنچ سکتی۔ خواہ طرز تفہیم صورت سے متعلق ہو یا معنی سے۔ یہ صوری کی تفہیم کے لیے الفاظ سے جملوں اور عبارتوں کے استعمالات تک حسب

لیے اُس ذہن کو سمجھنا اور جانچنا چاہئے جس نے، ان الفاظ کو ایک مخصوص صرف کے لئے جائز سمجھا، یا اُس تجربے سے محاورے کی تشکیل کی جو اس وقت کے انسانوں کی سماجی زندگی سے حاصل کئے گئے تھے۔ اس سلسلے میں کچھ مثالیں دیکھ لی جائیں۔

ع: "اب جو خط آنے لگا شاید کہ خط آنے لگا" میں ایک تہذیب شامل ہے جس کو سمجھے بغیر "خط آنے" اور شاعر کی خوشی دونوں کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح 'نامہ بر' اور 'کبوتر' اور 'فاختہ' کے ساتھ 'سرو' کو لاکر آبرو نے محمد شاہی دور کے مذاق، دل چسپیوں اور رسموں سب کی طرف اشارے کئے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ رعایت لفظی کا وہ شوق جس کی شکایت سودا، میر اور خواجہ میر درد سب کو رہی "ان تمام باتوں کو سمجھے بغیر آبرو کے اس شعر کی تفہیم مشکل ہے:

تجھ کو دیکھ لے سرو ہو جاہے کبوتر فاختا
نامہ بر کا رنگ ہو ہے ذرد یں تیرے باختا

اگر کوئی سعادت علی خاں کے دور سے لے کر غازی الدین حیدر اور نصیر الدین حیدر کے لکھنؤ کی سماجی زندگی کو سمجھے بغیر 'ناسخ' 'آتش' اور شاگردانِ آتش و ناسخ یا سرور کے فسانۂ عجائب کو صرف رعایت لفظی، یا مسجع عبارت کے استعمال یا معاملہ بندی سے سمجھنا چاہے تو اس کی تفہیم مکمل نہیں ہو سکتی۔ اس دور کے ادب کو سمجھنے کے لئے اُس لکھنؤ کی سماجی زندگی کو بھی سمجھنا چاہئے جن میں یہ تخلیقات ظہور پذیر ہوئی تھیں۔ لکھنؤ کی ایک نئی حکومت کے ساتھ ہر شعبۂ حیات میں نئے پن کے احساسات، جس میں لباس اور اس کی قطع و بُرید وضع قطع میں ایک جذبۂ تفاخر الفاظ اور ترکیبوں کے نسخ اور چلن کی اجارہ داری یہ سب کچھ نئے اقتدار کے احساس کے ساتھ وجود میں آئے تھے جنھوں نے دلّی کے ماہرین فن کو بھی اپنے میں ضم کرنے کی یہاں تک کوشش کی، کہ انشا اور مصحفی اپنا دہلوی چلن بھول کر لکھنؤ کی

مسرت افزا فضا میں شامل ہو گئے۔ میر تقی میر نے : ؎

بسنتی قبا پر تری مر گیا ہے   کفن میر کو دیجئے زعفرانی

جیسے شعر کہے جسے لکھنؤ کی قدرے فرحناک فضا کا اثر سمجھنا چاہئے۔ سرور کے گرد و پیش، اگر یہ فضا نہ ہوتی کہ " مزہ انگور کا ہے رنگ تروں میں "۔ "بیلے کے ہار میں شوقین البیلے کو پہن لے چلا جا فرنگی محل کے میلے کو" ۔ مداریے حقوں کا تڑاقا، نمش کی قفلیاں "شیر مال ہے گھی اور دودھ کی" "گنڈیریاں ہیں پونڈے کی"۔ تو داستان سنانے کی یہ شان بھی نہ ہوتی جو فسانۂ عجائب میں موجود ہے اور پھر حسب ذیل ترکیبوں اور جملوں کی شناخت فصاحت اور تجزیہ کرنے میں ان صورتوں کو کیسے پس پشت ڈالا جا سکتا ہے۔ جیسے " گرہ کشایان سلسلۂ سخن، تازہ کنندگان فسانۂ کہن " محرران رنگین تحریر و مورخان جادو تقریر" کو لکھنے کے لئے، حافظ ابراہیم جیسا خوشنویس، میر علی صاحب جیسا مرثیہ خواں علم موسیقی کا ماہر، حسین علی خاں جیسا بلبل ہزار داستان، ناسخ اور آتش جیسے شعراء نظر میں ہونے چاہئے ہیں، جن کے آگے فصحائے شیراز و اصفہان گرد ہوتے نظر آتے تھے۔ اسی زندگی سے فسانۂ عجائب ظہور میں آیا نہ کہ صرف رجب علی بیگ سرور کی انشا سے۔ اسی پس منظر میں ماہ طلعت، انجمن آرا اور جان عالم سب کی نفسیات فسانۂ عجائب میں ظہور پذیر ہوتی ہے قصہ کہیں سے لیا گیا ہو، لیکن کردار اسی سماجی فضا سے مکمل ہوتے ہیں۔ ایسی ہی صورتوں کے لئے فن کار کو روح انسانی کا انجینیر استالن نے کہا تھا۔ اگر کوئی نقاد زندگی کے ایسے پیچ و خم کو نظر انداز کر کے فن کو صرف اوپر کی آراستگی اور فن کار کی انفرادیت کا عمل سمجھتا ہے تو وہ ادب کا محاسبہ نہیں کرتا بلکہ تنقید کی دنیا میں صرف پھلجھڑیاں چھوڑ کر ان کی روشنی میں بچوں کی طرح تالیاں بجا بجا کر خوش ہو لیتا ہے مگر ادب کی روح تک پہنچنا اس کے

بس میں نہیں۔
لکھنؤ کی شاہی، دلی اور شمالی ہندوستان کی ٹھہری ہوئی سماجی زندگی میں، ایک اگلا قدم تھی۔ اگرچہ اس کا ڈھانچہ اس دور کے مروجہ نظام سے الگ نہ تھا مگر اس میں بہت کچھ ترمیم کی کوشش کی گئی، بادشاہ اور عوام بہت سی سطحوں پر ایک متحدہ نصب العین کے خواہاں ہوئے کہ اہل اودھ، اپنی فکری اور معاشی کوششوں میں دہلی سے بہتر ہوں اور عام انسانی زندگی، دلی کی روزانہ کھٹی پٹتی زندگی سے نسبتاً سکون اور مرفہ الحالی حاصل کر سکے۔ یہ زندگی کو آگے بڑھانے کی بہت ہی محدود کوشش تھی جس میں ایک وقت معینہ تک خاطر خواہ ترقی ہوئی بھی۔ جس کا سب سے بڑا ثبوت شعرائے دلی اور امراء شہزادگان دلی کا لکھنؤ میں قیام ہے۔ مگر دھیرے دھیرے، لکھنوی سماج نے ارتقائی راستوں کو چھوڑ کر محض جذباتی وابستگی پیدا کر لی۔ کچھ تو اس میں تاریخی حالات کو دخل تھا جس کی ابتدا بکسر کی شکست سے ہی ہو چکی تھی اور پھر جس کی تکمیل میجر سلیمن کی رپورٹ اور اٹھارہ سو ستاون کے غدر نے کر دی، جس کے سبب ۱۸۵۷ء کے بعد کا ادب دھیرے دھیرے اپنی عمومیت کھو کر صرف جذباتیت، روایت پرستی اور نسٹالجیا کا شکار ہو کر اپنی آگے بڑھنے والی تخلیقی صلاحیتیں کھو بیٹھتا ہے۔ یہ بات ادب کے بڑے دائرے کو نظر میں رکھ کر کہی جاتی ہے، کیونکہ اس کے بعد کے لکھنوی ادب میں تخلیقی طور پر STRUGGLE کی صلاحیت باقی نہیں رہتی۔ وہ زندگی کے ارتقائی مدارج (EVOLUTIONARY PROCESS) کھو دیتا ہے اور (MIRROR OF LIFE) کی عکاسی میں صرف ڈوبتی ہوئی تہذیب کا عکاس بن جاتا ہے۔ نئی آتی ہوئی زندگی اسے اپیل نہیں کرتی جب کہ دہلوی نثر میں نذیر احمد، محمد حسین آزاد اور حالی نئی زندگی کے نقیب بنتے ہیں لیکن طلسم ہوشربا، دم توڑتی تہذیب

کی واپسی کی اپیل ہے۔ گنبد نور کے میلے سے لے کر حمزہ اور فرزندان حمزہ کی فتوحات
سب میں یہ اپیل موجود ہے۔ ایک میں مرتے ہوئے اودھ اور خصوصاً لکھنؤ کی
کی واپسی کی تمنا ہے تو دوسرے میں اپنی کھوئی ہوئی طاقت کے حصول کا احساس۔
شرر اور طبیب یہاں تک کہ رسوا کا بھی تجزیہ یہی نتیجے نکالتا ہے۔
اس ادب میں احیائیت کی کوشش ہے، ماضی کی جذباتیت ہے اور ایک طرح کا نشا لجیا
ہے۔ ہاں سرشار کے فسانۂ آزاد کو لکھنوی ادب میں ایک اگلا قدم ضرور کہا جا سکتا ہے۔
جہاں نئی زندگی کا خیر مقدم ہے اور پیداواری صورتوں کے ٹکراؤ سے صاف طور پر
دو زندگیاں ایک دوسرے سے الگ ہوتی نظر آتی ہیں۔ میاں آزاد اور خوجی کی شخصیں
اور ان کے مزاج اس وقت کی سماجی کشمکش کو بہت اچھی طرح منعکس کرتے ہیں۔
رسوا کے ہاتھ میں اگرچہ شان دال کا آئینہ ہے جو فن کے رنگ روپ کو نکھارنے کے
ساتھ حقیقی زندگی کی پوری تصویر دکھاتا جاتا ہے مگر نئی زندگی سے ان کا سابقہ جیسا
شریف زادہ میں پڑتا ہے تو فن کی کمان اتر جاتی ہے۔ مرقع لیلیٰ مجنوں میں بھی صورت تو
بدلتی ہے مگر زندگی کی نئی معنویت بیدار نہیں ہو پاتی اور اُمراؤ جان آدا والا آئینہ جس
زندگی کا عکس پیش کرتا ہے وہ انحطاط پذیر سماج کا عکس ہے جس میں ارتقا کی کوئی
جہد نظر نہیں آتی۔ جس کی تصویر مکالمے کے اس شعر میں دیکھی جا سکتی ہے ؎

رطو سیدان جب مرزا سے اور نواب دولھا سے
مکالے ہم نے بھی لکھے۔ ابے بابا۔ ابے بابا

یہ سماجی زندگی کے وہ کردار ہیں جن میں زندگی کی جہد نہیں بلکہ یہ حالات سے ٹکرا کر تہہ نشین
ہوتے نظر آتے ہیں۔ جسے ایک طرح اس تہذیب کی EBBING سمجھنا چاہیے۔
جب کوئی سماج انحطاط پذیر ہوتا ہے تو اس کا ادب بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔

اُس وقت نہ خیالات میں تموّج ہوتا ہے نہ ذہن میں کشادگی۔ بس ایک روایتی ڈھرّا بن جاتا ہے جس پر ادیب آنکھیں بند کرکے چلنے لگتے ہیں اور اپنی اسی بے خبری اور بازیگری کو انفرادی جذباتیت اور صنعت گری سے تعبیر کرتے ہیں۔ الفاظ کے توتے مینا بناتے رہنے ہی کو اصل ادب سمجھتے ہیں۔ وہ اپنا رشتہ زندگی اور عوام سے توڑ کر اپنے خیالی قلعوں میں محصور ہو جاتے ہیں اور اسی کو اپنی پہچان 'حصارِ ذات' اپنے وجود کا اظہار اور نہ جانے کن کن چیزوں سے تعبیر کرتے رہتے ہیں۔ وہ سوسائٹی اور عوام سے ہراساں رہتے ہیں، کیوں کہ ان کے تجزیے انسانی زندگی سے نہیں آتے بلکہ اُن کے اپنے شخصی مسئلوں اور اکثر بالکل فرضی تخویف سے مستنبط ہوتے ہیں اور اس طرح وہ ایک بند سوسائٹی کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ اردو ادب میں مجموعی طور پر انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کی تیسری دہائی کی ابتدا تک یہ صورتیں ادب میں رونما ہوتی رہتی ہیں۔ نظم میں بھی اور نثر میں بھی۔

لیکن اسی ذہنی انجماد سے ایک تحریک کی لہر بھی اُٹھی جو حالی، محمد حسین آزاد، اسماعیل سرسید اور اُن کے رفقا کے ساتھ نئے بنتے ہوئے سماج کی حامی بن گئی جس نے اقبال، چکبست، جوش اور بہت سے مصلحین اور محبانِ وطن کو اپنے ساتھ سمیٹ لیا جیسا ہم انیسویں صدی کے مجموعی انحطاطِ فکر و فن کی بات کریں تو اِن نئی پھوٹتی ہوئی کونپلوں کو فراموش نہ کریں کہ مرتے ہوئے سماج ہی سے ایک نیا سماج جنم لیتا ہے۔ اس طرح ادب کی پرانی اور گھٹی ہوئی قدروں سے ٹکرا کر نئی کشمکشوں کے ساتھ ادب کی یہ نئی مشعلیں بھی روشن ہوئیں جنھوں نے اپنے ویرانوں کو جھاڑ بہار کر، عقلیت اور حقیقت نگاری کو لبیک کہا۔ آزاد کی آبِ حیات اور ریڈریں، حالی کا مقدمہ شعر و شاعری اور سرسید کی ایک نئی مسلم تنظیم کی کوشش نے افہام و تفہیم کی نثر کو جنم دیا جس سے نثر میں استدلال کرنے کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ یہ وہ قوت تھی

جو جہاد زندگانی کے لئے سربکف تھیں اور ادب کو بھی زندگی کے ساتھ لے کر چلنے کی مشق کر رہی تھیں کہ تپتے ہوئے نئے سماج کی تہذیب بغیر اس کوشش کے ممکن نہ تھی۔ اگرچہ ان میں بورژوا قدروں کا پاس بھی ہے (سرسید اور حالی کی طرح) مصلحت پسندی بھی ہے تجددیت کا اثر بھی ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں کی طرح مگر ادب کے مطلع کو روشن کرنے کی خواہش بھی۔ نئی صورتوں کا استعمال بھی اور نئی معنویت کی تلاش بھی۔ بغیر ان باتوں کو اچھی طرح ذہن نشین کئے ہوئے، اس دور کے ادب کو سمجھا نہیں جا سکتا۔

لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر دور کو ایک ہی طرح کے محسوسات سے محیط کیا جائے۔ اگر ایک دور میں نذیر احمد پسند کئے گئے تو اُن پسند کرنے والوں کے اپنے مسئلوں اور محسوسات کو نذیر احمد کی تحریروں نے تشفی بخشنے کی کوشش کی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آج بھی نذیر احمد کے ڈھنگ کے ناول اس لئے لکھے جائیں کہ یہ طرزِ نگارش اور محسوسات ایک دور میں لوگوں کو پسند رہے ہیں۔ ادیب جیسا کہ بارہا کہا گیا کہ اپنے وقت کی آواز ہوتا ہے اور احساس کا سب سے نازک آلہ۔ جس بات کو دوسرے محسوس کرتے رہتے ہیں مگر ڈھنگ سے اپنے محسوسات کو مرتب کرکے پیش نہیں کر سکتے، ادیب اپنے فن اور تیز حسیات کی مدد سے اُن کو علامتوں یا فن کے لطائف میں سمو کر پیش کر دیتا ہے اور تب اس ایک مخصوص دور کے لوگ، اپنے جذبات اور محسوسات کی ترجمانی اُن فن پاروں میں دیکھ کر اُس پر پسند اور ناپسند کا لیبل لگا دیتے ہیں۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ اپنی زود حسی کے باعث ادیب! عام آدمیوں سے پہلے محسوس کرتا ہے اور تب اپنی تخلیقات سے لوگوں کو اُدھر متوجہ کرتا ہے۔ ٹالسٹائے جب روسی سوسائیٹی کی تنقید کرتا ہے تو یہ تنقید اس کے انفرادی احساسات پر مبنی نہیں ہوتی بلکہ لینن کے الفاظ میں "اِن لاکھوں کروڑوں روسیوں کے احساسات ہیں جن کی نفرت کا

پیمانہ اپنے آقاؤں کے خلاف لبریز ہو چکا تھا مگر وہ ابھی تک اُن کے خلاف شعوری طور پر ایک مستقل اور بے رحم STRUGGLE یعنی جدوجہد کے لئے تیار نہ تھے"! ٹالسٹائے نے زمینداروں اور کسانوں کی اس کشمکش کو وار اینڈ پیس میں پیش کرکے روسی ذہن کو انقلاب کے لئے مکمل طور پر تیار کردیا۔ اور اپنی تحریروں میں اُن کے جذبات کی ترجمانی کردی۔ لیکن یہ نہیں ہوسکتا کہ زندگی کا اصل مسئلہ کچھ اور ہو' لیکن ادیب اپنے انفرادی مسئلے کو کسی مخصوص کا مسئلہ بنا کر زبردستی لوگوں کے سامنے پیش کرے اور کہے کہ یہی وقت کی آواز اور عام انسانوں کا مسئلہ ہے۔ ایسی صورتیں جب رونما ہوتی ہیں تو ادیب اور شاعر صرف فرد رہ جاتے ہیں۔ اُن کی فکر بھی اُن کی ذاتی اُلجھن ہوتی ہے کسی سماج سے ان کا تعلق، یا کم از کم ان اُس فن کا تعلق نہیں رہ جاتا جسے وہ پیش کر رہے ہیں اُن میں ایک طرح کا نظریاتی DEPRESSION پیدا ہوجاتا ہے جو مایوسیوں کے راستوں سے آتا ہے۔ یہ مایوسیاں سیاست سے بھی آسکتی ہیں' ان کی انفرادی ناکامیوں سے بھی اور سماجی گھٹن کے سبب بھی جس کا وہ اظہار نہیں کر سکتے۔ اور خود میں اُلجھتے رہتے ہیں۔ اپنی فکری اور فنی نارسی کو ہی اصل فن اور فکر سے تعبیر کرتے رہتے ہیں۔ نطشے کی طرح بودلیئر اور رلکے کی طرح یا کافکا اور کامیو کے مانند نقاد اگر یہ باریکیاں نہیں سمجھ پاتا تو وہ ایسے فن کار کا تجزیہ نہیں کرسکتا۔ وہ فن کار کی ذاتی اُلجھنوں اور ذہنی یا نفسیاتی ٹیڑھ کو اس کی انفرادیت سے تعبیر کرنے لگتا ہے اور چونکہ وہ فن کار ایک خاص دور میں تخلیق کر رہا ہے اس لئے اس کی اس تخلیق کو وقت کی آواز بتانے لگتا ہے اور اس طرح فرد کی PERSONAL INCOMPLETENES کو اس دور کی TOTALITY OF LIFE بنا کر پیش کرتا ہے۔ یہی نقاد کا سراب ہے! اگر نقاد کا ذہن وسیع اور آنکھیں کھلی ہیں تو وہ ان کرشمہ زائیوں کو رد کرکے ادیب کے گرد و پیش پر بھی نظر ڈال لیتا ہے تب کوئی فیصلہ کرتا ہے

ورنہ ادیب اور شاعر کے اپنے نقطۂ نظر کا صرف شارح بن جاتا ہے۔ یہ بات کبھی بھولنا نہیں
چاہیے کہ ہر سماج کے حالات ادیب اور فن کار سے، اس دور کے ذہنی خلفشار کو منعکس کرنے
یا اُن کا جواب سُننے کے لیے تخلیقات میں ڈھلتے رہتے ہیں۔ ہر دور کی بے چینی، ہر دور کے سوالات
ذہن کو کسی جذبے کے تحت متحرک کرتے ہیں اور تب ادب وجود میں آتا ہے۔ یہ جذبہ مصائب
کے خلاف ردِ عمل سے بھی پیدا ہو سکتا ہے، سیاسی ناآسودگی سے بھی اور بہتر ماحول اور سماج
کی تلاش و جستجو بھی انھیں متحرک کرتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بعد کو وہ صورتیں محض ضمنی دکھائی
دیں مگر ان چھوٹی چھوٹی ضمنی صورتوں ہی سے ذہن متاثر ہوتے ہیں اور پھر بہت سے
ذہن مل کر کسی اجتماعی انقلاب کے لیے ماحول تیار کرتے ہیں اور وجدان یا والہانہ وابستگی
اس ذہنی خلفشار میں گرمی، ترتیب اور فکر کی اڑان پیدا کرتے ہیں۔ فکر اور فن کا جمالی
رنگ جو ادب کے قاری اور سامع کو مسرت بخشتا ہے۔ یہ سب چھوٹی چھوٹی بلندیاں ہیں
جن کی اجتماعی صورتوں سے کسی دور کا ادب اپنی افادیت، اپنی تابناکی اور اپنی عظمت
کے نشانات تاریخِ ادب کے صفحات پر چھوڑتا ہے جس سے ادب وقتی ہوتے ہوئے بھی
ہمہ وقتی بن جاتا ہے۔ اگرچہ ہر دور کی سماجی حقیقتیں بدلتی رہتی ہیں جنھیں وہ لوگ اچھی
طرح سمجھتے ہیں جو عہدِ غلامی کے سماج سے آج کے ہندوستانی سماج کو الگ کرکے دونوں کے
مسائلِ حیات اور معاملاتِ ادب کے درمیان حدِ فاصل کھینچنے کی صلاحیت رکھتے ہیں
سماجی پیش کش میں مخالف صورتوں کو بھی نظر میں رکھنا چاہیے۔ کبھی کبھی تو یہ مخالف صورتیں
اتنی طاقت ور بن جاتی ہیں کہ بہت سے لوگ غلطی سے انھیں صورتوں کو دور کی حقیقت سمجھ
لگتے ہیں۔ زولا کے متعلق لوکاچ نے بحث کرتے ہوئے لکھا کہ وہ اس بات کا مؤید تھا کہ ادیب
کو اس سے مطلب نہیں کہ واقعات اور تبدیلیاں کیوں وجود میں آرہے ہیں اسے اس کو

تلاش یا اظہار کی ضرورت نہیں، اُسے تو صرف یہ دکھانا چاہیے کہ واقعات کس طرح ایک کے بعد ایک ظہور میں آرہے ہیں یعنی واقعات کا سلسلہ اور اُس سلسلے میں جو افسانوی یا لاعلمی کا تجربہ ہے اُسے پیش پیش ہونا چاہیے۔[1]

زولا نے یہ نظریہ ابھرتی ہوئی بورژوا سوسائٹی کے نیچرل سائنس کے متعلق غیر سائنسی نقطۂ نظر سے لیا تھا۔ اسی کو اس نے حقیقت نگاری سمجھ لیا۔۔ جس سے خرابی یہ پیش آئی کہ اوپری سطح تو منعکس ہو گئی مگر واقعات کے رونما ہونے کے اسباب اور اس طرح سماج اور انسان کے عمل کے رشتوں کی وضاحت نہ ہو سکی اور زولا نے ایسے کردار پیش کیے کہ بقول لوکاچ:

"THEY RESORTED TO PURELY EXTERNAL, PSEUDOUNIVERSAL DESCRIPTIONS OF SUPERFICIALLY CONCEIVED SOCIAL TOTALITY, IN THE MERELY DECORATIVE OR NATURALISTIC SETTING OF WHICH HUMAN BEINGS APPEARED AS PUPPETS."

(STUDIES _ P. 123)

سماجی تنقید اس اوپری سطح سے ہرگز مطمئن نہیں ہوتی اور ایسا اُس کے لیے ممکن بھی نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اوپری سطح کو نظر میں رکھنا پڑتا ہے کہ خارجی سطح، اندرونی حرکت کے لیے یہیں سے بنتی ہے مگر ایک سماجی تنقید نگار اس اوپری سطح کے اندر بہتی ہوئی سطح کو تلاش

---

[1] " ZOLA FOR INSTANCE, CATAGORICALLY REGECTED AS UNSCIENTIFIC AND IN-ARTISTSTIC, THE INTRODUCTION OF CASUAL MOTIVATION AND DEMANDED THAT WRITER SHOULD CONFINE HIMSELF TO THE DESCRIPTION OF HOW, NOT WHY THINGS HAPPEN."

(STUDIES IN EUROPEAN REALISM P. 122 LUKACS)

کرتا ہے جو ان خارجی حالات سے بنی ہوتی ہے۔ تاہم اُسے یہ بھی دیکھتے رہنا چاہئے کہ سماج کے اندر کا پکتا ہوا لاوا بھی اوپر کی سطح پر جب نکل آتا ہے تو اوپری سطح پھر اکیلی سطح نہیں رہ جاتی بلکہ وہ اندرونی اُبال کا ذریعہ ہوتی ہے۔ یہ باتیں اُس وقت تک سمجھ میں نہیں آتیں جب تک نقاد ایسا تجزیاتی مزاج نہ رکھتا ہو۔ اس طرح سماجی نقاد ایک طرف تو SOCIO-PSYCHOLOGIC طریقہ استعمال کرتا ہے تو دوسری طرف SOCIO POLITICAL اور یقینی طور پر بورژوا نفسیات کا نباض بھی اُسے ہونا پڑتا ہے تاکہ ادبی مزاج کے تجزیئے میں اس نفسیات کو بھی سمجھتا رہے کہ ابھی تک ادب اس بورژوا نفسیات کے چکر سے پوری طرح نکل نہیں پایا۔ بلینسکی (BEILINSKI) چارنیشوسکی (CHERYSHEVSKI) اور ڈبرولیوباف (DOBROLYUBOV) کی سماجی تنقید کا طریقہ، اس طرح آج بھی کسی ادب کی تفہیم میں، اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ خود اُن کے دور میں تھا۔ اگرچہ ادب کے اظہار کے محور بدلتے رہتے ہیں۔ حضرت امام حسینؑ کا مرثیہ لکھنے والے میر انیسؔ جیسے غم انگیز واقعات کی روانی میں اس طرح کے شعر لکھ جاتے ہیں:

دُنیا جسے کہتے ہیں وہ اک راہ گذر ہے — اک دم میں اُدھر ہے بشر اک دم میں اِدھر ہے
دیکھا جسے اس میں وہ مہیائے سفر ہے — رہنا ہے جہاں تا بہ ابد گھر وہی گھر ہے

تو یہ اشعار مرثیت سے الگ ہو کر، سماجی زندگی کو بھی ظاہر کر دیتے ہیں جس سے اُن کا دور کا لکھنؤ گزر رہا تھا اور جس میں سکون اور خوش آیندگی، دور کی چیزیں بن چکے تھے۔ جہاں بادشاہت اور ریاست روز متزلزل نظر آتی تھی، اگرچہ یہ باتیں دُنیا کی بے ثباتی ظاہر کرنے کے لیے عام کہاوت بھی بن سکتی ہیں، لیکن ایک سماجی نقاد ان کے محل استعمال و تاریخی طوائف الملوکی کو ان سے منسلک کر کے ان سے وہی نتیجے نکالے گا جو انیسؔ کے ذہنی پس منظر، دور کے تجربے اور

لکھنؤ کی زندگی کے کرب کے اظہار کے لئے، مصائب کربلا کے درمیان یکایک اس طرح کے اشعار میں ڈھل جاتے ہیں۔ لیکن وہ نقاد جو اس طرح کے تجزیئے اور ایسے ادب کے سماجی مزاج کو، ادب کے منطقے سے باہر رکھنا چاہتے ہیں۔ کیونکہ ان کے خیال میں یہ ایک غیر ادبی فعل ہے۔ وہ تجرید یا بے معنی علامت نگاری میں پناہ لینے ہی کو ادبی کوشش سمجھتے ہیں۔ یہ لوگ انسانی زندگی کے ISOLATION کا ڈھونگ رچا کر ہر خرافات کو "تخلیقی ادب" یا "خالص ادب" کا نام دے کر، تمام غیر ادبی مواد کو ادب عالیہ ثابت کرنے میں کوشاں رہتے ہیں۔ اس منفی رویئے سے ادب کی تخلیق صحیح سمتوں میں کچھ دنوں کے لئے اگر رک گئی تو ابھی اسی منفی کوشش کو دور کا مزاج، رجحان، ادب عالیہ اور معلوم نہیں کیا کیا ثابت کرتے رہتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا سماجی تجزیہ یہ ہے کہ یہ فراری ذہنیت کو اس لئے ادب میں داخل کرنا چاہتے ہیں کہ ان کی اپنی نارسی کا جواز پیدا ہو سکے۔ ایسا ادب احساس کمتری سے وجود میں آتا ہے۔ اس کو وجود میں لانے والے عموماً وہ لوگ ہوتے ہیں جنھیں ادبی تخلیق کی آرزو تو رہتی ہے لیکن' اپنی ذہنی پستی کے باعث وہ اس بلندی تک نہیں پہنچ پاتے جو ادب عالیہ کی بلندی ہو سکتی ہے۔ نتیجے کے طور پر یہ لوگ خود میں الجھتے رہتے ہیں جس سے ان کے ذہنی الجھاؤ کا تو پتہ چلتا ہے لیکن ادب کی مثبت سمتیں اس میں پیدا نہیں ہو پاتیں۔ اسی لئے کبھی ادب سے ترسیل کی ناکامی' کا شکوہ کرتے ہیں' کبھی ابہام کی منطق بیان کرتے ہیں اور کبھی ذہن کے سوچتے ہوئے انداز کو بغیر اڈ (ID) کی پابندی لگائے ہوئے، کاغذ پر بکھیر دیتے ہیں اور اسے ذہن کا ادب' خواب کا ادب' سوررلزم کی مختلف نقلی صورتوں اور کبھی علم ریاضی کے مختلف فارمولوں سے بنا ہوا ادب بتا کر پیش کرتے ہیں۔ یہ ایک طرح کے مداری (ACROBAT) ہیں جو زندگی کی حقیقت نگاریوں' وقت اور تاریخ کی کروٹوں سے بے خبر

ہوتے ہیں یا جان بوجھ کر بے خبر رہنا چاہتے ہیں۔ سیاست اور سماج، جو کبھی دھیرے دھیرے اور کبھی چشم زدن میں کسی ملک کی تقدیر بدل دیتے ہیں اور پھر زندگی، ادب میں ایک نئی شان سے جلوہ گر ہو جاتی ہے! اور ادب کو زندگی اور اُس کی سچائیوں کا ایک رخ مل جاتا ہے ۱۹۴۷ء کے بعد کے ہندوستان کی طرح ۱۹۴۹ء کے چین کی طرح، نپولین کے دور اور صنعتی انقلاب کے بعد کے یورپ کی طرح، ۱۹۴۵ء کی جنگ عظیم کے بعد پوری دنیا کی طرح اور اکتوبر انقلاب کے بعد کے روس کی طرح۔ یہ ایک طرح کی تاریخی تبدیلی ہے۔ جس کے ساتھ نیا سماج اٹھتا بھی ہے اور چھتا بھی ہے۔ اس کا ادراک یہ ادب کے مداری نہیں کرنا چاہتے۔

تاریخ کے اثرات ادب پر فعال (ACTIVE) طور پر بھی ہوتے ہیں اور انفعالی (PASSIVE) ڈھنگ سے بھی اور ادب ان دونوں صورتوں سے متاثر ہوتا رہتا ہے۔ کبھی تاریخ بہت گھوم پھر کر اپنا اثر ڈالتی ہے جو ظاہری طور پر نظر نہیں آتا اور کبھی براہ راست بیسویں صدی کے ادب کا تجزیہ کیا جائے تو براہ راست سیاست اور تاریخ سے متاثر ہوتی ہوئی صورتیں بہت واضح طور پر نظر آتی ہیں۔ ۱۹۱۴ء کی جنگ عظیم میں ہندوستانیوں کی فعال سیاست کا اثر چکبست کی نظموں خصوصاً "ساحلِ ہند سے جب اروطن جاتے ہیں" میں دیکھا جا سکتا ہے جس میں ایک طرح کی احتجاجی مفاہمت کے نقوش واضح ہیں جو کانگریس اور گاندھی جی نے انگریزوں سے کی تھی۔ اس سے پہلے اور کچھ بعد کی نظموں میں سیاسی جبر، وطن پرستی کی لے میں ظاہر ہوتا ہے جس میں لہجہ مفاہمت کا بھی ہے اور بے کسی کا بھی۔

جو اپنے دل سے ہے برطانیہ کا دل راضی
تو کیا کریں گے یہ ہندوستان کے قاضی

لیکن ورسائی کی صلح کے بعد اس لہجے میں آتش نوائی پیدا ہوتی ہے۔ ظفر علی خاں، جوش اور پھر علی سردار جعفری، کیفی سے کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت کے لہجے تک فعال سیاست

کے لہجے کا اثر ملتا ہے۔ لیکن اقبال کی شاعری کا لہجہ، براہ راست بھی ہے اور تاریخ کے پیچ وخم سے ہو کر ذرا گہرائی سے آتا ہوا لہجہ بھی۔ اسی طرح پریم چند اور علی عباس حسینی کے لہجے ہیں تاریخ اور سیاست کے پیچ وخم، مفاہمت اور سرکاری ملازمت سے پیدا ہوئی محکومی کا انداز کہ عرض داشت پیش کرنے کے ڈھنگ کی صورت ہے۔ اسی لئے ہوری اس سماج کے عام انسانوں کے مزاج کا صحیح طور پر عکاس بنتا ہے، جبکہ گوبر، پریم چند کا وہ جھنجلایا ہوا انقلابی مزاج ہے جسے سرکاری ملازمت کی بربادی ہوئی ذہنیت، تخریب لاحاصل کی سمتوں کی طرف لے جاتی ہے۔ ہوری میں گاندھی جی کی مصالحت، زمینداری سسٹم میں دبے ہوئے سوار تھی۔ کسان کا دور اندیشانہ مزاج، جو حکومت، زمیں دار، مقامی رسم ورواج اور اپنی معاشی تنگی اور آسانیوں کو دیکھ کر زندگی کی ناؤ کو اپنے محدود وسائل سے آگے لے جانے کا خواہش مند ہے۔ اسی وقت سیاست کی مار کھا کر پست ہوتا ہوا اشرافیہ اور متوسط مسلمانوں کا وہ طبقہ بھی ہے جو اپنی پرانی روایتوں پر نازاں ہے حالات کو اپنے خول میں بند ہو کر صرف خیالی توتے مینا بنا کر ہیئتوں میں طرح طرح کی باریکیاں پیدا کرتا ہے اور اسی کو ادب سمجھتا ہے۔ اگرچہ غزل اور نظم میں سموئے خیالات، بیٹھتے ہوئے دل، تاریخ اور سیاست سے بے توجہی اور ذہنی انفعالیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ عزیز کی شاعری میں، صفی اور ثاقب کی شاعری میں۔ فانی اور فصاحت جنگ، جلیل کی شاعری میں اور قصیدہ گوئی کے اس مزاج میں جس نے شعرا کو محفلوں اور مذہبی جلسوں تک محدود کر رکھا ہے۔ یہ تمام باتیں تاریخ کی حرکت، تہذیبی سطحوں کے زیر وزبر ہونے اور نئے سائنسی اور سیاسی تجربات سے وجود میں آتی ہیں اور یہ ممکن نہیں کہ ان تبدیلیوں کے اثرات ادب پر مرتسم نہ ہوں۔

اس ترتیب میں کلاس سیکالوجی کو بھی بڑی اہمیت ہے۔ ہر ادب پارے میں اُن لوگوں کی ذہنیت بھی منعکس رہتی ہے جن کے درمیان سے ادبی تجربے چھن کر آتے ہیں بظاہر یہ عجیب سی بات اُن لوگوں کے لئے ہے جو اس طرح سوچنے کے عادی نہیں مگر یہ واقعہ ہے کہ جس طرح قوموں کی تہذیب، تاریخ اور وقت کا بہاؤ ادب کو متاثر کرتا ہے اُسی طرح کلاس سیکالوجی بھی متاثر کرتی ہے۔ جو تجربے ورکنگ کلاس یا کسانوں کے درمیان سے آتے ہیں وہ زندگی کی بنیادی ضرورتوں اور تجربوں کا اظہار کرتے ہیں اور ایک طرح سے عمومیت کے حامل ہوتے ہیں۔ اسے ذرا رک کر سوچئے تو فوک لٹریچر سے لے کر تلسی داس کی رام چرت مانس تک اور کبیر کی تخلیقات میں بھی ان بنیادی ضرورتوں کو ان کی اپنی ذہنی گرفت نیز اُن کے اپنے کلاس کی دل چسپی اور ضرورتوں کے احساس کے ساتھ تخلیقی تجربوں میں ملتے ہیں جب کہ بھوشن اور بہاری کے تجربوں میں اس درباری مزاج اور نسبتاً زیادہ تکلیف آمیز سوسائٹی کی دل چسپیاں ملتی ہیں جو بنیادی ضرورتوں کی تشفی کے بعد کے تجربے ہیں اور اس لئے آراستگی، بناؤ سنگار اور کسی حد تک سطحی تقاضوں کے مظہر ہیں۔ اس طرح اردو غزل میں قصیدہ کی بہ نسبت عمومیت کی پرچھائیاں اسی لئے زیادہ ہیں کہ اول الذکر کا بہت بڑا حصّہ عوامی زندگی اور اُس کلاس سیکالوجی سے تعلق رکھتا ہے جو عام آدمی یا متوسط طبقے کے انسانوں کی زندگی کا تجربہ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس میں وقت اور زمانے کے ساتھ ساتھ نشیب و فراز بھی ملتے ہیں، جب غزل کی سطح بورژوا دل چسپیوں کی طرف پلٹتی ہے۔ مثال کے لئے میر، سودا، میر درد، نظیر اکبرآبادی اور شاہ نصیر، ذوق، ناسخ اور ان کے تبعین کو نظر میں رکھنا چاہئے۔ کچھ ایسے بھی ان میں ملیں گے جن کے یہاں یہ کلاس سیکالوجی بندھی ہوئی INTERWOVEN ہے۔ تاہم اُردو شاعری میں دونوں طرح کی کلاس سیکالوجی بہت

واضح ہے۔ وہ جو عوامی سطح پر تجربے کرتی ہے اور دوسری جو درباروں کی دل چسپیوں، پسند و ناپسند اور ذوی الاقتدار طبقے کے درمیان سے آتی ہے، اس لئے اُن کے مزاج کی عکاسی کرتی ہے اور وہی معیار قائم کرتی ہے۔ یہ ساری باتیں اُس وقت تک سمجھ میں نہیں آتیں جب تک نقاد "کیا بیان کیا گیا ہے" کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتا۔ کیونکہ ان تمام باتوں کے سلسلے "کیا بیان کیا گیا ہے" ہی سے ملتے ہیں۔ اگر نقاد صرف "کیسے بیان کیا گیا ہے" میں ہی اپنی تنقید کا سارا زور صرف کرنا چاہتا ہے تو اُسے سچے طرزِ نقد سے دور سمجھنا چاہیے۔

اس سے یہ مطلب نہیں نکلتا کہ سماجی تنقید صرف 'مواد' پر زور دیتی ہے اور ہیئت سے اُس کا واسطہ نہیں۔ ہیئت اور مواد کی بحث کوئی نئی نہیں۔ شاید جب سے ادب کی ابتدا ہوئی ہے یہ بحث غیر شعوری طور پر اُسی وقت سے شروع ہوئی اور ادب کا جب تک اشاعت ہوتا رہے گا، یہ بحث بھی چلتی رہے گی، مگر یہاں صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ نقاد ہیئت سے یکسر قلم اپنے کو الگ بھی نہیں کر سکتا۔ اس میں صرف نقطۂ نظر اور اپروچ کا فرق ہے۔ سماجی تنقید نگار ہیئت، کو وہیں تک تسلیم کرتا ہے جہاں تک کسی ادبی مواد کی تنظیم اور تزئین کی ضرورت رہتی ہے کہ اس سے ادب میں وہ حُسن پیدا ہوتا ہے جو کسی مواد کو ادبی اعتبار بخشتا ہے یا اس نے کہاں تک مواد کی تفہیم میں دست گیری کی ہے یا نہیں کی۔ بس زیادہ اور کچھ نہیں۔ پھر سماجی نقاد کا طریق کار یہ ہے کہ ہیئت اور اس کے تمام متعلقات کو وہ ISOLATED نہیں سمجھتا۔ پہلی بات تو یہ کہ جیسا مواد ہو گا اُسی لحاظ سے ہیئتوں کا تعین ہوتا ہے۔ زندگی اور فکر کی مختلف الالوانی نے جس طرح غزل گوئی سے ٹوٹ کر نظم کا سہارا لیا اسی طرح وقت کی تیز گامی اور فرصت کی قلت نے داستانوں کو چھوڑ کر ناولوں اور پھر مختصر افسانے کی طرف توجہ کی اور یہ سلسلہ کم و بیش عالمی ادب کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہاں تک کہ

نئی نظم، نثری نظم اور ناولٹ اور نئی کہانی تک چلے آئیے تو ہیئت اور مواد کے چولی دامن والے ساتھ کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے مگر یہاں اس کا موقع نہیں۔ ہیئت میں اگر الفاظ، محاورے، صنعتیں اور محاسن و معائب سخن کی بات اُٹھائی جائے تو سماجی نقاد کے نزدیک اُن کا سلسلہ بھی ایک مخصوص دور کے انسانوں کی دلچسپی سے ہوتا ہے جن کے بغیر یہ تجزیہ صحیح طور پر نہیں ہو سکتا۔ جس دور کے انسانوں میں صنائع لفظی و معنوی کے سمجھنے کا علم اور حس بھی باقی نہ ہو اُن کے سامنے ہیئتوں کے ایسے تجربے کرنا نہ تو ادیب کے لئے ممکن ہے اور نہ سامع اور قاری اُن سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اگر اکبر کے دور اور ان کی سوسائٹی میں لوگ لفظوں کے کھیل کو شعر میں ایک دلچسپ مشغلہ نہ سمجھتے یا گھر کے بجائے ہوٹلوں میں رہنا اور اسپتال میں مرنا، مذموم نہ ہوتا تو اکبر الہ آبادی کے یہ اشعار کہ

اُن کے دستِ نازنیں سے پائی ٹی   اب کہاں باقی ہے ہم میں پائٹی (PIETY)

ہوئے جب سے وہ مہذب کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا   کٹی عمر ہوٹلوں میں مرے اسپتال جا کر

اُن سے بیوی نے فقط اسکول کی ہی بات کی   یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی

بے مزہ بھی ہوتے اور بے معنی بھی۔ ایک ایسے سماج میں جہاں ہوٹلوں میں رہنا اور مہلک امراض کے علاج کے لئے اسپتالوں میں منتقل ہونا، امارت اور تہذیب کی نشانیاں ہیں، وہاں ایسے اشعار نہ صرف بے معنی بلکہ مضحک معلوم ہوں گے۔ اس تفہیم میں وہ کلاس سیکالوجی بھی پوشیدہ ہے، جو اکبر کے دور کے مزاج اور مذاق کی مظہر ہے۔ اردو ادب کی ایسی تقریباً تمام ہیئتی دلچسپیاں، اس ٹھہرے ہوئے سماج کی دلچسپیاں ہیں جو فکر و عمل کی سطح پر تقریباً شکست ہو چکا ہے۔ SUBJECTIVE ہونے کے ساتھ ساتھ، روایتوں، مشغلوں اور زندگی کی ہنگامہ خیزیوں سے دور ہو کر صرف اپنے ماضی میں اسیر ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایک طرح کی ڈرائنگ روم ذہنیت نے

عوام سے اس کے رشتوں کو منقطع کر دیا ہے۔ اس لئے اس کی شعری اور ادبی فکر پر صنع سازی اور موشگافیاں چھائی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اور اس نظام کی پرستاری میں وہ اپر کلاس کے معیاروں کا قائل ہے جسے علم مجلس اور علم صحبت، کے ناموں سے یاد کیا جاتا رہا۔ اس سلسلہ میں کچھ مثالیں دیکھ لی جائیں۔

(۱) شجر سوختۂ شمع سے گر گل نکلے کیا عجب بیضۂ فانوس سے بلبل نکلے (نامعلوم)

(۲) شامی کباب ہو کے پسندِ قضا ہوئے (امانت لکھنوی)

(۳) جوتے خوں دیکھ کے مصری تو گھلے جاتے تھے (میر وحید)

(۴) چمن میں وہ نگار سبز خط، گیسو پریشاں راست قد خوش چشم رسیا جو آکے جلوہ گر ہو دے

بنفشہ جا پڑے، سودا میں سنبل پیچ کھائے پا بہ گل شمشاد و نرگس زرد گل چاک جگر ہو دے (نامعلوم)

یہاں ان اشعار اور مصرعوں کا مطالعہ صرف زبان قواعد، محاسن سخن اور جملوں کی بناوٹ کا مطالعہ ہی نہیں بلکہ اُس ذہن اور فکر کا مطالعہ بھی ہے جس نے اپنے گرد و پیش کے لوگوں کی دلچسپی کے لئے اُن کی پہچان اور اپنے ذہن کی ان کے ذوق سے وابستگی کے لئے ایسے اشعار نظم کئے ہیں۔ یہ تکلف اور پابندیاں شاعر کے اصل مزاج کو ظاہر نہیں ہونے دیتیں بلکہ یہ اُس کے اکتسابی روایتی اور مروجہ ادبی ذوق کا اعلان ہیں۔ اودھ کے اشعار میں رعایات لفظی ایک دوسرے میں اس طرح پروئی ہوئی ہیں کہ کہیں سے ایک لفظ بھی ہٹا لیا جائے تو شعر کا سارا طلسم خاک میں مل جائے گا۔ یہ تکلف اور یہ جوڑ صرف اُسی فضا میں ممکن ہے جہاں اس کی تفہیم کے لئے ماحول ملے، ورنہ شاعر کی کوششوں کی نہ داد مل سکتی ہے اور نہ یہ الفاظ کا طلسم اُس کی کیفیت کا مظہر بن سکتا ہے۔ پہلے شعر میں شاعر نے 'شمع' کو شجر بنا کر اس میں سے پھول نکالا (یہاں جلتی ہوئی شمع کے جلے ہوئے ڈورے کے 'گل' کو بھی ملحوظ رکھئے) پھر فانوس کو بیضہ مان کر اس میں

بلبل پیدا کر دی۔ پھر گل و بلبل بھی ساتھ ہو جاتے ہیں۔ پھر ناممکن العمل باتوں کی طرف بھی اشارہ مقصود ہے۔ بیضۂ فانوس سے بلبل کہاں پیدا ہو سکتی ہے، لیکن اگر شمع سوختہ سے گل نکل سکتا ہے تو بیضۂ فانوس سے بلبل کا پیدا ہو جانا بھی حیرت کی بات نہ ہوگی۔ اس طرح یہ ہیئتی تشریح سامع کو ایک تحیر میں تو تھوڑی دیر کے لئے ڈال دیتی ہے، لیکن ادھر ذہن نے معنویت اور اثر انگیزی کی طرف رُخ پھیرا اور اُدھر شعر کا سارا طلسم باطل۔ قاری اور سامع اس تحیر سے باہر آجاتے ہیں، جو الفاظ، رعایتوں اور ترکیبوں کی بندش نے اُس کے گرد گھیرے کی طرح ڈال رکھا تھا۔ اسی طرح۔ ع: 'شامی کباب ہو کے پسند قضا ہوئے' میں سارا مزہ شامی کباب اور پسند سے میں ہے جو اس مزے اور تہذیب سے واقف نہیں وہ اس کا لطف بھی نہیں لے سکتا۔ جوئے خوں میں مصری کا گھلنا بھی اُسی دلچسپی کے لئے نظم کیا گیا ہے۔ یا سبزۂ خط کے ساتھ بنفشہ، گیسوئے پریشاں کے ساتھ سنبل کے پیچ، راست قد کے ساتھ شمشاد خوش چشم کے ساتھ نرگس زرد اور مہ سیما اور جلوے کے ساتھ گل کی چاک جگری، لطف کی چیزیں ہیں جس پر لوگ اُچھل پڑتے تھے۔ یہ انتخاب اور معیار اپنی کلاس سیکالوجی کے ساتھ بہترین انتخاب کا اظہار کرتا ہے، لیکن اثر انگیزی اور معنوی گہرائی جو فکر کی بسیط کو بھی قائم کرے، وہ اس میں موجود نہیں۔ یہ طلسم اُن ذہنوں کی پیداوار ہے جن کا خیال تھا کہ ادب کا سارا انحصار صرف زبان پر ہے، الفاظ کی آوازوں پر ہے اور موزونیت کے ساتھ مخصوص بحروں یا جملوں کی ساخت پر۔ وہ یہ بات قابل اطمینان نہیں سمجھتے تھے کہ معنی کی شراکت، اور سیاق وسباق کے بغیر الفاظ کا جادو نہیں چلتا اور ادب زبان کے تمام اطراف کو محیط ہوتا ہے جس میں کسی دور کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی تاریخ بھی سموئی رہتی ہے اور صرف ہیئت سے دلچسپی، ان تمام باتوں سے محروم کر سکتی ہے۔ پھر یہ دلچسپی ایک محدود

دائرے کی دل چسپی ہے جس میں کسی ملک، خطّے یا قوم کی من حیث الجماعت دلچسپیوں کا پتہ نہیں چلتا۔ ہاں، جیسا کہ اوپر کہا گیا، ایک طبقے کے تفنّنِ طبع کو ان میں منعکس ضرور دیکھا جا سکتا ہے۔ ایسے محدود دائرے میں عظیم ادب کا پیدا ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ نہ اچھے ادب کی ایسی صورتوں میں امید رکھنی چاہیے کہ اچھا ادب ہمیشہ نئے موضوعات ہی سے وجود میں آسکتا ہے جس کے لیے نئے فارم، نئی ترکیبوں، نئے الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے اور جب ایسا ہوتا ہے تو پھر ادب کے لیے نئے پیمانے بنتے ہیں جو ایک طرف خالی خولی تزئین میں منہمک نہ ہوں اور دوسری طرف اس کی بھی فکر رکھیں کہ اُن کی تخلیق کا پیرا تفہیم کی ایسی شکل سے مجرّا ہو جس میں تعمیم ہو نہ کہ انفرادی تفہیم جسے خود فن کار بھی حل کرنے سے قاصر ہو جائے۔

٭٭

مارکسی ادب اور ادیب

ادب کی بات، تاریخ، عمرانیات، حیات اور حقیقتوں کی بات ہے۔ انسان کی سب سے بڑی خوبی اور مشکل یہی ہے کہ وہ سوچتا ہے اور سوچ سمجھ کر زندہ رہنا چاہتا ہے۔ وہ زندہ ہے تو کیوں زندہ ہے؟ کیا وہ خود اپنے لئے زندہ ہے یا دوسروں کے لیے بھی؟ کیا زندگی محض یوں ہی جیے جانے کا نام ہے یا اپنے جینے کی کچھ نشانیاں بھی زندگی چھوڑتی ہے؟ کیا زندگی کسی نصب العین کے سہارے چلتی ہے یا نظریات اس کی سادگی میں رخنے ڈالتے ہیں۔ کیا انسان، اپنے ماحول سے وابستہ ہے اور اس کا ماحول اس کی سوچ میں اپنی زرخندگی اور اپنا زہر گھولتا رہتا ہے؟ یا تاریخ کے پیچ و خم اسے ایسے راستوں سے گذارتے ہیں جہاں زمان و مکان کی گرفت میں آکر وہ اپنے عادات، اطوار اپنی فکر اپنے نظریات کے نشانات بھی چھوڑ جاتا ہے، جو تہذیبوں کی شکل میں اس کی فکر و نظر اور سماجی زندگی کی تاریخ بنتے ہیں؟ یہ اور بہت سی باتیں، ادب کی بات اٹھاتے ہی پیدا ہو جاتی ہیں، کیونکہ ادب انسان کی اسی سوچ کا نتیجہ ہے جسے وہ زندگی کے ساتھ لے کر پیدا ہوا ہے۔ جس میں اس کی تخئیل رنگ بھرتی ہے اور فکر ایک نقطۂ نظر پیدا کرتی ہے۔

انکشافِ ذات سے لے کر تعبیرِ حیات تک، ادیب کے سامنے کچھ ایقان، کچھ اصول اور کچھ نظریات ہوتے ہیں جن کے اظہار کے لیے وہ ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ آگہی، قوت اور اظہار سے

حفظ اور افکار تک کتنے ہی نقاطِ نظر ہیں جو آج تک کے ادب کی دنیا میں بنتے بگڑتے رہے ہیں۔ ادب کیسا ہی ہو، اگر وہ ادب کے زمرے میں آتا ہے تو کسی نہ کسی نظریۂ زندگی کا ادراک اس کے لیے لازمی ہے۔ اور یہ نظریۂ زندگی فکر کے عروج و زوال، فن کے احساسِ حُسن اور انسانوں کی تاریخ کی روشنی ہی سے تدوین ہوتا ہے۔ بقول لینن ـــــ

"ہر سنجیدہ ادب حیاتِ انسانی کی ایک زندہ دستاویز ہے جس میں (حیاتِ انسانی کے) ادوار اور تاریخی تبدیلیوں کی کرشمہ زائیاں ہوتی ہیں"۔

اور بہت سارے نظریاتِ زندگی کے ساتھ ساتھ وہی نظریہ قوی ہوتا ہے جو انسانوں کی زندگی کو بہت دور تک روشنی دکھا سکے۔ اور ادب کی چاندنی سے ان کے ذہن کے گوشوں کو منوّر کر سکے۔

ادب کے ان مختلف نظریات کی جلو میں مارکسی نقطۂ نظر سب سے مؤخر (LATEST) ہے جس نے ادب اور ادیب کے لیے ایسے رویّوں کی نشان دہی کی ہے جن سے زندگی کی حقیقتوں اور ادب کی مادّی تفسیر اور تفہیم میں بہت سے گوشے نمایاں ہوتے ہیں۔

مارکسی ادب زندگی کی ایسی تعبیر ہے جو زندگی سے کیف و کم اور اس کے گرد و پیش سے کا عکس لے کر ان حقیقتوں کا مظہر بنتا ہے جو بہتر حیات کی تعمیر کے لیے مادّی ذرائع سے ماحول تیار کرتی ہیں۔ یہ ماحول عصری بھی ہوتا ہے اور ماورائے عصر اس ماضی سے بھی جُڑا ہوتا ہے۔ جو اس کے لیے عقبی زمین کا کام کرتا ہے، یہی مادّی ذرائع خیال سے حقیقتوں کے ادراک تک پہنچتے ہیں اور مارکسی ادب کے لیے اصل اصول کا کام دیتے ہیں اور بلینسکی کے الفاظ میں :-

"زندگی میں نئی شگفتگی لاکر اس طرح اسے پیش کرتے ہیں جیسی وہ ہے اور اسی وجہ سے ادب کی قدر و قیمت سوسائٹی کی نظر میں دقیع ہو گئی ہے"۔

مارکس فکری طاقتوں کے تاریخی ارتقاء کا قائل تھا۔ یہ فکری طاقتیں زندگی کی ان حقیقتوں سے اپنے سلسلے جوڑتی ہیں جن سے زندگی اپنے امکانات کا مظہر بنتی ہے، جن پر بھروسہ کرکے انسان زندگی کے لیے خوش آئندہ خواب بنتا ہے اور ایک اتفاق کے ساتھ کارزار حیات میں خود کود پڑتا ہے۔ زندگی کی حقیقتیں، انسان کی عملی زندگی کی کہانیوں کے سوا اور کیا ہیں؟ بشرطیکہ ادیب نے ان کا صحیح ادراک کیا ہو۔ اور انہیں چند تیار شدہ یا پہلے سے متعین حقیقتیں نہ سمجھ لیا ہو کیونکہ حقیقتیں، انسانی معلومات، حرکت و عمل اور اس کے امکانات کے تغیر و تبدل سے ظاہر ہوتی ہیں۔ یہ کسی انفرادی سوجھ بوجھ یا نفسی کیفیات کی معروضی سوچ کا نتیجہ نہیں۔ جو یہ نہیں سمجھتے وہ حقیقتوں کے ادراک میں دھوکہ کھاتے ہیں اور انفرادی سوچ سے پیدا ہوئی نفسی معروضیت کو روح عصر اور عصری حقیقتیں سمجھتے ہیں پھر ان کو سماج اور زمانہ سب انہیں مفروضہ حقیقتوں میں آلودہ نظر آتا ہے اور انہیں کو وہ تمام انسانوں کا مسئلہ بنا لیتے ہیں اور مزعومات (DOGMAS) کے سہارے چل کر ادب کی حیثیت کو بدلنا چاہتے ہیں۔ انہیں عوامی زندگی سے کوئی واسطہ نہیں رہ جاتا اور فکری تضاد میں گھر جاتے ہیں۔ انفرادیت کے معنی ان کے یہاں ہر شخص کے داخلی محسوسات ہوتے ہیں جو ذہنی حالات کے تحت مرتب ہوتے ہیں۔ خواہ ذہنی حالات اور محسوسات کسی ذہنی بیماری (NEUROSIS) کے تحت آئے ہوں یا کوئی نفسیاتی گتھی ان کی محرک ہو تو اس سے انہیں کوئی واسطہ نہیں ہوتا لیکن مارکسی ادیب ان الجھیڑوں سے باخبر ہوتا ہے۔ وہ اس فکری تضاد میں مبتلا نہیں ہوتا جو عوامی مسائل اور انفرادی ذہنی مسئلوں کی آویزش سے پیدا ہوتا ہے۔ مارکسی ادیب اپنے اصولوں کی بنیاد (OBJECTIVE LAWS) پر رکھتا ہے جو عوامی زندگی کو نظر میں رکھ کر حقیقتوں کا ادراک کرتے ہیں۔ اپنی کمیوں اور کمزوریوں کو سماج اور کائنات کی کمیوں پر محمول نہیں کرتے۔

انیسویں صدی کے فرانس میں جب انحطاط پسندوں (DECADENTS) کا دور دورہ ہوا تو ذاتی محرومیاں، کمیاں اور خامیاں شعر و ادب کے راستوں سے عام انسانوں کی محرومیاں بتائی جانے لگیں۔ بودلیئر ایک (NEDIPUS COMPLEX) زدہ ذہنی مریض تھا۔ جس نے اپنی کاہلی اور ذاتی محرومیوں کو فلسفہ بنا کر انحطاط پسندوں کے ادبی اور ذہنی رویّے کی دستاویز بنانے کی کوشش کی اور اپنے احساسِ گناہ سے پیدا ہونے والے ذہنی کچوکوں کو انسان کی محرومیوں سے تعبیر کرنا شروع کیا اور اس طرح "بدی کے پھول" انیسویں صدی کے فرانسیسی سماجی انسان کی حقیقی زندگی کا مقسوم بن گیا۔ اگرچہ حقیقت صرف یہ تھی کہ بودلیئر کے آتشک کے مرض، اس کی ماں کی دوسری شادی، اس کی اپنی جنسی ناآسودگی اور ساتھ ساتھ ایک ساتولی لڑکی کے تعلقات کی گھٹن نے یہ شکل پیدا کی تھی۔ ان تمام باتوں نے بودلیئر کی ازدواجی زندگی میں اس کی ضد اور ناکارہ پن کی وجہ سے زہر گھول دیا تھا۔ "زخم خواہوں کے تقاضے" مستزاد تھے۔ اسے ذہن کا اندرون میں داخل ہو کر سمٹ جانا اور اس کے اظہار کو حقیقت نگاری سمجھنا لازمی تھا۔ بودلیئر کے یہ تجربے اپنے دور کی عوامی زندگی کے مطابق نہ تھے اور نہ انحطاط پسند (DECADENTS) عام انسانوں کی زندگی سے دلچسپی لیتے تھے، جو ان کی تحریروں میں اس زندگی کی سچی تصویر نظر آتی۔ انحطاط پسندوں کی تحریک انسانوں کو اپنی فکر اور اس سے پیدا شدہ ماحول کا غلام بناتی ہے جب کہ اس زندگی کا عام انسان اپنے ماحول پر قابو پانے اور حالات کے بدلنے میں کوشاں تھا جیسا کہ اس نے انقلابِ فرانس اور جولائی انقلاب میں کر دکھایا تھا۔ مارکسی ادب اس لیے فنکار کے داخلی مزعومات (WHIMS) کو فن کی بنیاد نہیں مانتا بلکہ سوسائٹی کے ان (OBJECTIVE LAWS) کو اہمیت دیتا ہے جو ایک مخصوص دور میں کسی سماج کی فکر اور فن کی اساس بنتے ہیں اور یہ (OBJECTIVE LAWS

دتو (ABSTRACT) ہوتے ہیں اور نہ بے جان۔ ان میں زندگی کا تضاد بھی ملتا ہے اور اس کے نشیب و فراز بھی اور اس طرح یہ سماجی حقیقت نگاری سے نزدیک بھی ہوتے ہیں اور اس کی سچی تصویر بھی بناتے ہیں۔

ہر دور کا ادب اپنی زندگی کا تضاد بھی رکھتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرتا ہے۔ جو لوگ ادب کے مارکسی نظریے کا یہ مطلب لیتے ہیں کہ مارکسزم ادب کی جہت کو کم کرکے اسے صرف ایک رُخ میں بڑھنے کی اجازت دیتا ہے اور اس میں انفرادی کوششوں کو پھلنے پھولنے کے مواقع نہیں ہوتے، ایسے لوگ یا تو مارکسزم کو سمجھتے نہیں یا اسے سمجھنا نہیں چاہتے۔ اسی لیے اس حلقے سے اعتراض ہوتا ہے کہ جب ایک ہی سماجی، تہذیبی اور اقتصادی پس منظر میں ادب کی بارآوری ہوتی ہے تو تمام ادیب ایک ہی طرح کیوں نہیں سوچتے۔ ایک ہی طرح کی چیزیں کیوں نہیں لکھتے۔ ان کا اسٹائل ایک سا کیوں نہیں ہوتا۔ اور چوں کہ ایسا عملی طور پر نہیں ہوتا، اس لیے کسی ادب کی تفہیم میں سماجی اور تہذیبی نشیب و فراز یا تاریخی تجزیے کی بات بیکار کا عمل ہے۔ ایسے معترض ادب کی تخلیق اور انسانی ذہن کی پسند ناپسند اور اس کے طریق کار کی انفرادیت کو پس پشت ڈال کر یہ سمجھتے ہیں کہ اگر سب حالات ایک جیسے ہیں تو ہر تخلیق مشین سے نکلتے ہوئے بٹن یا سوئی کی طرح برابر ہونی چاہیے۔ اور چوں کہ ایسا نہیں ہوتا اس لیے ادب کو سماجی، اقتصادی یا تاریخی حالات سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ ادب تو ادیب کی صرف انفرادی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ تھوڑی دور رُک کر اس مسئلے پر غور کرتے ہیں۔ یونان میں جب سماج کی تقسیم، شریفوں اور غلاموں کی تقسیم پر ہوئی، تو ہر طبقہ کی نفسیات بھی ایک خاص ڈھنگ کی بننا شروع ہوئی۔ ادب کے اظہار میں صرف ایک طبقے کو برتری حاصل رہی اور صرف اسی کے محسوسات اور نظریات، ادب کی اظہار کی

صورتوں میں ڈھلتے رہے۔ غلامی انسان کا لازمی مقسوم ہو گئی۔ یہاں تک کہ اسلام کے دور تک غلامی کی تقریباً وہی شکل رہی۔ اسلام بھی فوری طور پر کوئی انقلابی تبدیلی اس نظامِ فکر میں نہ لا سکا۔ لیکن تاریخ کے بدلتے ہوئے انداز نے یہ باور کرا دیا کہ یہ نظامِ حیات نہ تو مناسب ہے اور نہ اس کی بقا ممکن ہے۔ اس لیے حالات اور تہذیب اور عرب کی عادتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اسلام نے غلام کو آزاد کرنے میں ثواب بتایا اور سماجی تبدیلی یوں ہوئی کہ غلام کی اولاد آزاد رہے گی اسے جو نسلی اور نسبی طور پر غلام سمجھا جاتا رہا ہے یہ سماجی اصول، اب مسلمانوں میں باقی نہ رہے گا۔ یا جاہل عرب میں جو ماں سے جنسی تعلقات قائم کرنے کی رسم تھی، کیوں کہ ماں بھی، باپ کا ترکہ بیٹے کے لیے سمجھی جاتی تھی، اسکا سختی سے استیصال کر دیا گیا۔ اب ادب الجاہلی میں جو غلاموں اور کنیزوں کے متعلق جذبات ابھرے، یا امراء القیس اور عمرو بن کلثوم کی شاعری میں جو عرب کے ایسے جذبات کی ترجمانی ملتی ہے وہ اسلام کی ترویج کے بعد باقی نہ رہی، بلکہ ممنوع قرار پائی۔ یہ ممانعت سیاسی نہ تھی بلکہ سماج کے بدلتے ہوئے نظریات سے آئی تھی۔ اسلام میں اگرچہ شاہی کا کوئی تصور نہ تھا مگر مسلمانوں میں اقتدار کے خواہاں، خلافت کو شاہی میں تبدیل کرنے لگے۔ مگر مسلم عوام کو خوش رکھنے کے لئے انھوں نے خلافت کی رسم بھی جاری رکھی۔ اس میں پھر رسمِ غلامی اور کنیزی کو عروج ہوا اور بادشاہ کے اقتدار کا اندازہ "غلامانِ زریں کمر" کی تعداد سے لگایا جانے لگا۔ تصوف جو ایک سادہ زندگی بسر کرنے اور عوام دوستی سے شروع ہوا تھا۔ اس میں تکلفات اور روایت پرستی کا دور دورہ ہونے لگا۔ دربار سے متعلق ہو کر اہلِ دل اور حامیانِ راہِ سلوک، شرابِ معرفت پینے لگے، وہ شراب جو اسلام میں ممنوع قرار پائی تھی، اس کے تذکرے، شعرائے بنی امیہ اور عباسیہ کے دور میں معرفت کے پردے میں ہوتے

شعر و سخن جس میں خالص جذبات کی ترجمانی ہوتی تھی اس میں ذکر و فکر کے ساتھ عقلیت کا دور دورہ شروع ہوا۔ اعشیٰ، متنبی، فرزدق، دعبل اور ابو نواس کی تخلیقات میں ان کے دور کی آواز اور شعری روایتوں کی تبدیلیوں کو بخوبی پہچانا جا سکتا ہے۔ عباس مروزی سے خیام اور خیام سے عارف قزوینی، ابوالقاسم لاہوتی، اور سایہ تک فارسی شاعری میں جو فکر و نظر کی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں، وہ تمام تاریخ، سماج اور سیاست کو پس پشت ڈال کر نہیں سمجھی جا سکتیں۔ طبقے جو پیدا ہوتے رہے اور مٹ جاتے ہیں وہ اپنی نفسیات، اپنے عادات و اطوار، انسانی سماج اور فکر و نظر کی تاریخ اور تجربوں میں چھوڑ جاتے ہیں اور جب بھی کوئی نیا شعری تجربہ کیا جاتا ہے، انسانی فکر کا ماسبق، وراثت کے طور پر نئے تجربوں میں شامل ہوتا جاتا ہے۔ انسانوں کا شعوری ارتقا اپنی قدروں سے بھی پہچانا جاتا ہے جن کو پہچاننے کے لیے ہمیں تاریخ، سماج اور نفسیات کی روشنی کی ضرورت پڑتی ہے اور انھیں کے پس منظر میں ہر فکر اور ہر شعور کا مطالعہ کرنا، رویے کی پہچان ہے۔ اس طرح وہ یکسانیت کہیں نظر نہیں آئے گی جس کا شبہہ اوپر ظاہر کیا گیا ہے۔ مادی زندگی کے ساتھ تبدیلی آتی ہے اور یہ تبدیلی مختلف حالات میں اپنے تجربے کی سطحیں بدلتی رہتی ہے۔ چھوٹی سطح پر اتر کر ایک محدود وقت میں بھی تجرباتی قوت، انفرادی فکر اور انداز بنتی ہے جو اپنے دور کے بڑے احاطے سے باہر نہیں جاتی۔

اٹھارویں انیسویں صدی کے لکھنؤ میں ایک ہی وقت میں خلیق، فصیح، دلگیر، ضمیر، اور تھوڑے وقفے کے ساتھ دبیر اور انیس موجود ہیں، جن کے تہذیبی، سماجی اور اقتصادی پس منظر ایک بڑے دائرے میں قریب قریب ایک ہیں، لیکن مرثیے کی شعری روایت اور مزاج کو صفدر جنگ، شجاع الدولہ، آصف الدولہ یا محمد شاہ رنگیلے کے دور میں دلّی اور لکھنؤ

میں وہ فروغ کیوں نہ ملا جو غازی الدین حیدر، نصیر الدین حیدر، محمد علی شاہ امجد علی شاہ، اور واجد علی شاہ کے دور میں ملتا ہے۔ حفظ مراتب گفتگو کا لہجہ، فکر کی بلندی، مقامی رسوم کے اظہار کے طریقے سب کو اس سماجی روایت اور تہذیبی صورتوں کو سمجھے بغیر نہ پیش کیا جا سکتا ہے اور نہ سمجھا جا سکتا ہے۔ ان سب کے باوجود اُردو کا ادنیٰ طالب علم انیس اور دبیر کی اپنی اپنی طرز پیش کش اور انفرادی کوششوں کو بہ آسانی ایک دوسرے سے الگ کرکے بتا سکتا ہے جو اظہارِ فن کے طریقوں اور حالات کے مطالعہ کی قوت اور اس کے اظہار پر قدرت کی بات ہے۔ اس اظہار میں بہت سی چیزیں وقتی اور مقامی دلچسپیوں کے بدلنے کے ساتھ فنا ہو گئیں، کچھ دور کے اور قدروں کے بدلنے سے اپنی اہمیت کھو چکیں، لیکن انسانی ہمدردی کا جذبہ، ظالم اور مظلوم کی داستان اور اس بیان کے دل میں اُتر جانے والی کیفیت آج بھی مرثیوں میں باقی ہے۔ باقی تمام چیزیں روایت بن گئیں بلینسکی نے ایک مقام پر لکھا ہے کہ:۔

> "ادب کی پیش کش میں جو کچھ وقت کے ساتھ فنا ہو جاتا ہے، وہ اہم نہیں اگرچہ وقتی طور پر اس کی اہمیت معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اصل چیز وہ ہے جو صدیوں تک انسانوں کی رہبری کرتی رہتی ہے۔ خواہ وہ تاریخیت کی شکل میں ہو یا کسی دور کی تہذیبی زندگی کے ادراک کی صورت میں یا اس طاقت کی شکل میں جو کسی قوم کو اوپر اٹھانے میں کسی خاص وقت میں مددگار ہوتی ہو، ایسا ادب یا ایسی تاریخیت وقت کے ساتھ فنا نہیں ہوتی۔"

مارکسی رویّہ ادب کے دوسرے رویّوں سے انہیں معنوں میں الگ ہو جاتا ہے۔ ادب کے دوسرے رویّے صرف اس داخلیت کو تلاش کرتے ہیں، جو کسی فن کار میں اس کے ذہنی رویّے کی شکل میں، اس کے مزعومات (WHIMS) ہوتے ہیں جن کا اس دور کی نفسیات، تاریخ

اور سماج سے واسطہ نہیں ہوتا۔

مارکسی ادب روایت پرستی کی ترغیب نہیں دیتا۔ اضافیت اور جدلیت' مارکسی ادب کے سب سے اہم پیمانے ہیں۔ جن کے بغیر ادب کا صحیح محاسبہ نہیں کیا جا سکتا۔ مارکسی ادب انسان دوستی یگانگت، اور خیر پر زور دیتا ہے۔ عظیم لینن نے زندگی کو سب سے زیادہ خوبصورت کہا اور یہ کہا کہ: "حُسن ہی زندگی ہے"۔ (THE BEAUTY IS LIFE) جس نے مارکسی جمالیات میں ایک نئے نقطۂ نظر کا آغاز کیا۔ یہ حُسن زندگی میں خود کفیل حقیقتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ محض اوپری آرائش سے نہیں۔ اوپری آرائش زندگی کی حقیقتوں کو جھٹلاتی ہے اور زندگی کے اصل حُسن کو اوجھل کر دیتی ہے۔ لیکن خود کفیل حقیقتیں' جو استحصال سے نہیں بلکہ زندگی کی صالح قدروں کے ساتھ آدمی کو ملتی ہیں تو اس کی مسرتوں میں اضافہ ہوتا ہے۔ اِسی مسرت کی تلاش میں انسان کہاں کہاں بھٹکتا پھرتا ہے اور یہی مسرت اسے زندگی کی بصیرت تک پہونچاتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری ادب کے اس رویّے کو ایک مناسب اور متوازن رویّہ سمجھتی ہے۔ باقی سب کچھ یک رُخا، غیر متوازن اور مبہم ہے۔ یہ حقیقتیں باطن سے نہیں آتیں بلکہ باطن کے لئے زندگی کے بیرونیت اور مادّی تجربوں سے آتی ہیں۔ یہ تجربہ حُسن کا بھی ہو سکتا ہے اور زندگی کے کسالے کا بھی۔ لیکن ایسی حقیقت نگاروں کے نقطۂ نظر اسے یوں پیش کرتے ہیں کہ زندگی کی وحدت میں، مسرت اور اُمید کے ساتھ نااُمیدی بھی شامل ہے۔ ترنا کامیوں سے کام لینا اور مایوسیوں کی حقیقت پیش کرنا بھی ادب اور زندگی کا دوسرا رُخ ہے اور اگر کسی کو صرف ناکامیوں' نااُمیدیوں اور نارسائیوں سے ہی دلچسپی ہے تو اسے بھی اپنی پسند کو زندگی سمجھ کر پیش کرنے کا حق ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر کسی کو اندھیرا پسند ہے تو اسے اپنی پسند کے اعلان کا پورا حق ہے لیکن اس کا یہ اعلان درست نہیں کہ اندھیرا ہی زندگی کی حقیقت

ہے۔ باقی سب کچھ محض لغو ہے۔ ادب کا مارکسی رویہ[1]۔ ابھی تک کے انسانوں کی صالح اور مثبت قدروں اور نظریات کا حامل ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ آج تک نارمل انسان، مسرت اور خوش آئند زندگی ہی کو تلاش کرتا رہا ہے۔ اس لیے ایک نارمل زندگی، حُسن حقیقت اور حظ تلاش کرتی ہے (MORBIDITY) اور مریضانہ تصورات، زندگی کا مقصد نہیں ہیں۔ تو اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ انسان اپنی زندگی میں ارتقا اور بہتر زندگی کی تلاش میں بہت دنوں تک جی لیا، اب اسے تنزل کی فکر کرنا چاہیے۔ تنزل بھی زندگی کا ایک رُخ ہے۔ دُنیا میں بہت رہ چکا، اب اُسے زندگی کی چہل پہل چھوڑ کر حرماں نصیبی اور تنزل حاصل کرنے کی کوشش کرنا چاہیے۔ اور جوگیوں کی طرح انسانوں کو چھوڑ کر جنگل اور پہاڑوں کی کھوہ میں چلا جانا چاہیے کہ آخر وہ بھی گرہست اور بان پرست کے بعد، زندگی کی ایک منزل ہے۔ لیکن ابھی تک ایسے تنزل تلاش کرنے والوں کی عملی جماعت نظر نہیں آتی، وہ جو اپنے کو DECADENT کہتے تھے وہ بھی شعر و ادب کی منزل میں چاہے جیسے تجربے کرتے رہے ہوں مگر عملی زندگی میں وہ کبھی تنزل کے خواہاں نہیں ہوئے۔ کم از کم مجھے کوئی ایسا نارمل انسان نہیں ملا جو اپنے تنزل کا خواہاں ہو اور خوشیوں کو ٹھکرا کر صرف غم کی تلاش کرتا ہو۔ نیکی کے ساتھ بدی انسان کی مجبوری ہے لیکن بدی کو سراہنا اور نیکیوں سے گریز کرنے کو باعث افتخار کوئی نہیں سمجھتا۔ جو اصلاً بد ہیں وہ بھی چاہتے ہیں کہ انھیں نیک نام مشہور کیا جائے۔

ادب میں صرف بدی، صرف محرومیاں اور خوشیوں سے بھاگ کر صرف غم کو تلاش کرنا، نارمل انسانی ذہن کا منصب نہیں، یہ ایک طرح کی اعصاب زدگی (NEUROSIS) ہے۔ مارکسی ادب

---

1. POETRY BEGINS IN DELIGHT AND ENDS IN WISDOM.

ROBERT FROST

اور ادیب کا ایسے ذہن اور اس کے پیدا کردہ ادب سے کوئی واسطہ نہیں، مارکسی ادیب ایسے غم، ایسی محرومی اور ایسی نفسیاتی کیفیت کو چینلنج تو کرتا ہے مگر وہ اس کا طرفدار نہیں ہوتا۔ وہ MORBIDITY اور ABNORMALITY کو ادب کی سچی تصویر اور اس کے سہارے زندگی کی حقیقی پیش کش نہیں سمجھتا جب کہ غیر مارکسی ادیب جدت کی تلاش میں اس MORBIDITY اور ABNORMALITY اور اس مایوسی کو ادب اور زندگی کا ایک نیا تجربہ سمجھتا ہے۔ اس نے طے کر لیا ہے کہ کھیل ختم ہو چکا[1]۔ "بادشاہ مر چکا[2]"۔ "گوڈو نہیں آئے گا[3]۔" انسان اپنے سروں پر سینگ اگا کر فنا کے غاروں کی طرف رواں ہو چکے ہیں[4]۔ "اب زندگی میں کچھ نہیں رہا اس لیے اب آخری سائرن کا انتظار کرو۔" پلیگ[5] ہی زندگی کی حقیقت ہے۔ فنا کی نیند سو جاؤ۔ امید افزا اور خوش آئند زندگی کا انتظار کرنا انسان کی تحقیر ہے، کیوں کہ انسانیت کی قلب ماہیت (METAMORPOSIS) ہو چکی ہے[6]۔ زندگی کی خوش آئند کہانی یا امید محض دھوکہ ہے اور یہ حقیقت نگاری نہیں بلکہ مثال پسندی ہے کیونکہ کوئی شے اب زندگی میں دلچسپی پیدا نہیں کر سکتی نہ زندگی کوئی ایسی شے ہے جس میں دل چسپی لی جائے۔ مارکسزم، اس اظہار اور اعلان کو حقیقت نگاری نہیں مانتی۔ مارکسی ادیب کے نزدیک حقیقت صرف مادی ہوتی ہے یا صرف مادہ سے اس کا علاقہ ہوتا ہے کیونکہ بغیر مادہ کے خیال کا بھی وجود ممکن نہیں۔ یہ بات حالی نے بھی مقدمے میں کہی تھی اور مارکسی حقیقت نگار بھی کہتے ہیں۔ اس میں کسی بھی طرح کی دوئی نہیں اور دوسرا مارکسی ادیب کے یہاں اس سلسلے میں اقرار، انکار کی کشمکش ہے اور اگر کہیں ایسی بات ہے

---

1. END GAME 2. EXIT KING 3. WAITING FOR GODOT.

4. RHENOSROS. 5. PLAGUE. 6. KAFKA'S METAMORPHOSIS.

تو مارکسزم کی تفہیم میں کوئی کمی رہ گئی ہے۔ مادّے کی ترقی اور اس کی تفہیم کی جیسے جیسے پرتیں کھلتی جاتی ہیں، روحانیت اور مذہبیت کے بہت سے توہمات دور ہوتے جاتے ہیں۔ کم ازکم ایسے توہمات جو لاعلمی اور جہالت کے سبب مذہب سے وابستہ کردیئے گئے تھے۔ سائنس کے انکشافات اور اپلائیڈ سائنس کے تجربے، مادّے کی طاقت کو روز بروز منواتے جاتے ہیں اور اس طرح زندگی کے بہت سے رموز و نکات انسانوں پر منکشف ہورہے ہیں۔ مارکسی ادیب اور ادیب اِس حقیقت سے انسانوں کو وابستہ رکھنا چاہتے ہیں۔ اور اس طرح زندگی کے تمام امکانات سے بہرہ مند اور لطف اندوز ہونے کے لیے اُکساتے رہتے ہیں۔ زندگی سے صرف محرومیوں کا سبق لینے والے اپنے گردوپیش ذرا نظر ڈال کر دیکھیں کہ انسانی حیات ارتقا کی منزل میں ہے یا موت کے دہانے پر کھڑی ہے۔ کچھ لوگوں کو ذاتی محرومیاں ہوسکتی ہیں، لیکن بحیثیت مجموعی مادہ انکشاف اور حرکت سے زندگی کے لیے بہتر وسائل اور صورتیں مہیا کرتا جاتا ہے۔ بیل گاڑی سے ریل گاڑی پھر ہوائی جہاز، جمبو جیٹ اور راکٹ کی خلائی پرواز سے چاند تک پہنچ لینا، انسان کا ارتقا ہے۔ زوالِ آدم خاکی نہیں۔ انسان ارتقا کی منزل میں ہے۔ اسے محرومی کی طرف کھینچنے والے، ایک طرف تو محرومیوں، نارسائیوں اور تنہائی کا رونا روتے ہیں۔ مادّے کی اہمیت کا انکار کرتے ہیں، لیکن دوسری طرف مادّے اور سائنسی انکشافات کے برکات سے فیض یاب بھی ہوتے رہتے ہیں۔ وہ جو مذہب کو اصلِ حیات اور زندگی کی سچّی حقیقت سمجھتے ہیں وہ بھی اور جو خود کو تنہا محسوس کرتے ہیں وہ بھی ان فیوض سے فائدہ اُٹھاتے ہیں، آج کوئی مذہبی پیشوا مہیش یوگی سے لے کر سیدنا برہان الدین تک ایسا نہیں جو ریل، ڈاک، تار، ہوائی جہاز، موٹر، ٹیلی ویژن، ٹیپ ریکارڈ اور ریڈیو وغیرہ کا استعمال نہ کرتا ہو۔ کوئی ایسا نہ ملا جو ان چیزوں کا استعمال چھوڑ دے کہ یہ

سب مادّے اور سائنس کے کرشموں نے وجود میں آئے ہیں یا اندھیرے اور محرومیوں کو زندگی کی اصل حقیقت سمجھنے والے ادیب ہی ان تمام چیزوں کا استعمال نہ کریں کہ ان کے استعمال سے زندگی کی طرف ان کے نقطۂ نظر کا بطلان ہوتا ہے۔ یہ سب کچھ انسان کے ذہنی ارتقاء کا ثبوت ہیں۔ جب کہ ان کے نزدیک حقیقت یہ ہے کہ انسان ختم ہو چکا ہے، اس کی تمام صلاحیتیں ختم ہو چکی ہیں صرف محرومیاں باقی ہیں اور یہی آخری صداقت ہے۔ بس یہیں سے مارکسزم کا اختلاف شروع ہوتا ہے۔

مارکسزم کسی آخری صداقت پر یقین نہیں رکھتی بلکہ انسان کے روز افزوں تجربے نئی نئی صداقتوں کو تلاش کرتے جاتے ہیں اور زندگی کا لامتناہی اور تغیر پذیر سلسلہ جاری وساری ہے۔ مارکسزم، نہ تو انسانوں کو روایتوں کا اسیر بناتی ہے اور نہ انہیں تجربے کرنے سے روکتی ہے۔ اور نہ صرف جبریت کی قائل ہے۔ جو فلسفہ، عملی زندگی میں جبریت کا قائل نہ ہو وہ فکر پر جبر کے پہرے کیوں کر بٹھا سکتا ہے کہ فکر عمل کی پہلی منزل ہے۔ انسان ایک مکمل خیال ہے اپنی تمام قوتوں کے ساتھ۔ صرف اپنے تحت الشعور یا کسی لمحاتی موڈ یا نیوراتی کیفیت کو اصل انسان کا مزاج تصور کر لینا اور اس بہانے پورے سماج کے مزاج کو اس لمحاتی موڈ اور نیوراتی کیفیت سے آسیب زدہ خیال کرنا نہ سماج کا صحیح ادراک ہے اور نہ اس کے فکر و فن کا مناسب اندازہ۔ ہاؤل (HOWL) کا شل (CASTLE) یا آؤٹ سائڈ کی فکر ہماری فکر اور ہمارے مسائل کی بازگشت نہیں، ہم اس سماجی انتشار سے دوچار نہیں ہیں جن سے یہ تخلیقات گذرتی ہوئی دکھائی جاتی ہیں۔ بُعدِ مکانی کے ساتھ جذباتی ادراک، مسائلِ حیات، تہذیب اور رسم و رواج طریقِ زندگی کی ایک بلند دیوار ہمارے درمیان حائل ہے۔ ان تمام باتوں کو سامنے رکھے بغیر کسی ادب پر محاکمہ کرنا، کم نظری کی دلیل ہے۔ تاریخی، جذباتی اور شعوری

ارتقاء میں بہت سی باتیں شخصی ہو سکتی ہیں مگر مجموعی طور پر ارتقاء کی یہ منزلیں ملک گیر پیمانے پر آتی ہیں جس سے فرد کے ذہن کی آبیاری ہوتی ہے اور وہ اپنے انفرادی ارتقاء اور شعور کی جہتیں تلاش کرتا ہے۔ ذہنی رویہ پہلے کسی قوم اور کسی سماج کا بنتا ہے اور تب حالات اور امکانات کے تحت افراد، اپنے جذباتی اور فکری ذہن کی تشکیل کرتے ہیں۔ پھر بعد کو جمالیاتی اور ادبی قدریں بھی انھیں حالات کے تحت، انہیں راستوں سے بنتی ہیں۔ یہ انفرادی اجتماعی VENTURE ہوتا ہے شخصی نہیں۔

مارکسی نقطۂ نظر تاریخ اور حالات کو بڑی اہمیت دیتا ہے۔ کسی فرد واحد یا ادیب کا کوئی بھی کام، اس کے حالات سے اسے کاٹ کر نہیں کیا جاتا، وقت اور تاریخ ادیب کے حالات پر اثر انداز ہوتے ہیں، تب جا کر تخلیق صورت پذیر ہوتی ہے۔ پھر ادیب خود بھی حالات کے تحت بدلتا جاتا ہے۔ لینن اسی لیے تاریخی نقطۂ نظر کو بے حد سائنٹیفک اور علمی اصول سمجھتے تھے۔ ۱۹۱۹ء میں انھوں نے کہا تھا کہ سب سے اہم چیز ہے:

"TO EXAMINE EVERY QUESTION FROM THE STAND POINT LAW THE GIVEN PHENOMENON AROSE IN HISTORY AND WHAT ARE THE PRINCIPAL STAGES IN ITS DEVELOPMENT, AND FROM THE STAND POINT OF ITS DEVELOPMENT, WHAT IT HAS BECOME TODAY."

(LENIN'S COLLECTED WORKS. V 29, P. 473)

اگرچہ ذہنی انقلاب تاریخ کے لیے پہلے راستہ بناتا ہے لیکن پھر بھی حالات ذہن کو ایک نئے انقلاب کے لیے تیار کرتے ہیں۔ روایتیں تاریخ کا مردہ حصہ ہیں لیکن تاریخیت ایک

زندہ عضو کی طرف حالات کا RE_ASSESSMENT کرتی رہتی ہے جو ادیب کے ذہن کو اپنی روشنی اور انجام کی وراثت دے کر نئے تجربوں کے لیے اُکساتی رہتی ہے اس لیے مارکسی نقطۂ نظر ہر ماضی میں ترقی پسندی اور ہر ترقی پسندی میں ماضی کے تہذیبی اور سماجی وسیلوں سے کام لیتا رہتا ہے۔ ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کے تاریخی موڑ ہندوستانی ادب اور خصوصاً اُردو ادب کے مزاج کو ڈھالنے اور ایک نئی سمت کی طرف گام زن ہونے میں جو مدد کرتے ہیں اُن کے نمونے اُردو کے ادبی سرمائے میں بڑی تعداد میں شامل ہیں۔ ؎

کبھی شکایتِ رنجِ گراں نشیں کیجے　　کبھی حکایتِ صبرِ گریز پا کیجے　(غالب)

صرف قافیہ پیمائی اور حدیثِ دل نشیں' رنجِ گراں نشیں' اور "صبرِ گریز پا" غالب کے دور کی تاریخ اور اُن کے سماجی حالات کا انتشار بھی اپنے ساتھ لیے ہوئے ہے۔ اس شعر کو ایک تمثالی فکر سمجھنا چاہیے۔ یہ مجرد تصور اور نادر ترکیبوں کا اظہارِ خیال نہیں۔ ان کی فکر کا پرتو غالب کی شاعری میں' موقع نکال کر ایسی صورتیں اختیار کرتا ہے جس میں محسوسات کی قید نالیاں اور محرومیاں جھانکتی نظر آتی ہیں۔ حضورِ شاہ میں شعر و سخن کی آزمائش ہے' والی غزل میں غالب کا قلم جو مختلف اشعار میں تصویریں پیش کرتا ہے وہ ان کی محرومی اور مجبوری کی تصویریں ہیں جو ان حالات کی پروردہ ہیں جن میں غالب جی رہے تھے۔ ان اشعار میں محسوسات نے حالات کو تقریباً متشکل کر کے اپنے درد و غم کے اظہار کے لیے راستہ نکالا ہے۔ میرا مطلب ان اشعار سے ہے۔ ؎

قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے　　جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھیے کیا ہو　　ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

یہ اشعار رواجی نہیں۔ یہ اُس وقت تک پیش نہیں کیے جا سکتے جب تک کہ شاعر ان

خاص، خارجی، سماجی حالات سے دوچار نہ ہوئے انھیں اپنی نفسیات میں جذب نہ کر چکا ہو۔ ایسے ہی حالات سے ایسی جیتی تصویریں تجربوں کی سطح پر اُتر سکتی ہیں اور جن سے خود شاعر اور سامع دونوں کی نفسیات مرتب اور متاثر ہوتی ہے تب جاکر تصویر اپنا دائمی اثر قائم کرتی ہے۔ حالات کی بے یقینی، پورے دور کا استفہامیہ بن کر "دار و رسن کی آزمائش" اور "تلخیٔ کام و دہن" سے عہدہ برآ ہونے یا ان کا شکار ہو جانے کا سوال اُٹھاتی ہے اور اس طرح یہ تصویریں اپنی جاذبیت اور TELLINS CHARACTER ہر دور کے لیے باقی رکھتی ہیں۔

انقلاب فرانس، صنعتی انقلاب اور روسی انقلاب نے ذہن کو بدلنے اور ایک نئی عقلی جہت اور فکر حاصل کرنے کے لیے جو جست کی ہے اس سے متاثر تخلیقات اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہیں۔ ڈکنس انگریزی زبان کا پہلا ناول نگار ہے جس نے انگلستان کے متوسط طبقے اور عوامی زندگی میں خود کو اس طرح ڈبو لیا کہ اس کے ناول، اس کی ہمدردیوں اور کچلے ہوئے طبقے کے احساسات کا مظہر بن گئے۔

فیکٹری کے مالکوں کی بدعملی اور مزدوروں کی یونین سے بے اعتنائی POOR LAW بچوں سے لاپرواہی برتنا، حکومت کا غریبوں کے مکانوں WORK HOUSE SYSTEM کی فکر نہ کرنا، سماج سدھار کی طرف سے بے توجہی، انھیں تمام باتوں سے ڈکنس نے اپنے ناولوں کے لیے مواد فراہم کیا تھا۔ اس نے متوسط طبقے کی زندگیوں کا مطالعہ عمیق نظر سے کیا تھا۔

"انھیں اپنا سمجھ کر، انھیں سطح پر اتر کر، انھیں تاثرات کے ساتھ، معمولی زندگیاں جنھیں کوئی خاطر میں نہ لاتا تھا۔ ڈکنس کے فکری اظہار کا مرکز بنتی ہیں۔ اس کی حقیقت نگاری کی اندرونی سطح میں روح کی تذلیل کرتی ہوئی مفلسی کی شعوری تصویریں

متحرک رہتی ہیں۔ اپنی ابتدائی زندگی کے ناقابلِ فراموش تجربے تھے جنھیں اس نے اپنی حقیقت نگاری میں ڈھالا تھا جو اس کی فن کاری کی کامیابی کا راز بن گئے۔"[1]

انقلابِ فرانس اور صنعتی انقلاب کے اثر سے اس دور کے فکر و فن میں عوامی زندگی سے یہ دلچسپیاں پیدا ہوئیں، جنھیں پس منظر میں رکھے بغیر کوئی ڈکنسن کے فکر و فن کا تجزیہ نہیں کر سکتا۔ انقلاب سے پہلے کے مایہ کوسکی اور انقلاب کے بعد کے مایہ کوسکی میں جو ذہنی اور تجرباتی سطح کا فرق ہے، وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ کچھ لوگوں کو انقلاب سے پہلے کی تخلیقات زیادہ متاثر کرتی ہیں۔ لیکن ان تمام تخلیقات میں تاریخ کے بہاؤ اور دباؤ کا اثر صاف نمایاں ہے۔ بائرن کی رومانی شاعری کسی حد تک ایک فرد کے نجی مسائل کی شاعری ہے۔ لیکن نپولین کی جنگوں ۔ HOLY ALLIANCES اور یورپ میں ڈیماکریٹس کی باہمی آویزشوں نے، اس کے شعری رویے اور مزاج پر بڑا اثر ڈالا ہے۔ اور اسے یہ محسوس ہوا کہ جذباتی اور فکری نظام پر تاریخ اور حالات کا بڑا دباؤ پڑتا ہے۔ عوامی تحریکات، سوسائٹی اور تاریخ کا رُخ بدلنے میں بڑی طاقت بنتی ہیں اور تب جا کر چائلڈ ہیرولڈ پلگرمیج میں وہ شکل رونما ہوئی جس نے بائرن کے ذہن کو کچلے ہوئے طبقے کے ساتھ وابستہ کر دیا۔ اور اس میں آمریت کے خلاف بغاوت کے جذبات پیدا ہوئے۔ بائرن کی شاعری میں PANTHEISM تلاش کرنے والوں کو بائرن کی اس باغی روح کو نہ بھولنا چاہیے جو انسانی حقوق کے لیے اسے میدانِ جنگ تک کھینچ لائی اور جن کے لیے وہ میدانِ جنگ میں لڑتا ہوا مارا گیا۔

---

1. HISTORY OF ENGLISH LITERATURE BY CAZAMIAN CAZAMIAN 1971 EDITION P.1130—

مارکسی فکر ادبی مزاج کی تبدیلیوں کا ہر کلچر سے بھی جوڑتی ہے۔ کلچر کا تعلق بہت کچھ قوموں کے مزاج اور تاریخ کے بہاؤ سے ہے جس میں تبدیلی انفرادی حیثیت سے نہیں آتی۔ اسے حالات، وقت اور تاریخ کا پیہم دباؤ، مزاج بنا کر بدلتے ہیں۔ یہ تبدیلی اوپر سے لادی نہیں جا سکتی۔ ۱۹۲۲ء میں لینن نے جوان ادیبوں کو مخاطب کرتے ہوئے کہا تھا۔

"IN MATTER OF CULTURE, HASTE AND SCOPING MEASURES ARE MOST HARMFUL. MANY OF OUR YOUNG WRITERS AND COMMUNISTS SHOULD GET THIS WELL INTO THEIR HEADS.

(COLLECTED WORKS P.P. 78_79)

یہ بات اُن جلد بازوں کے لیے کہی گئی تھی جو ایک رات میں سوشلسٹ کلچر لے آنا چاہتے تھے۔ لینن کا اشتباہ تھا کہ کلچر ایک تخلیقی عمل ہے جو مسائل کی تحلیل کے بعد محنت، مستقل کوشش، تلاش اور تاریخی تجربوں سے سبق سیکھنے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ ادبی قدروں اور ادبی مزاج میں بھی تبدیلی، انھیں راستوں سے ہوتی ہے اور مارکسزم، ان تبدیلیوں اور اس کے بدلتے ہوئے کردار پر نظر رکھ کر محاسبہ کرتی ہے۔ فرانس کا کلچر بالزاک کو جتنا پسند تھا اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ لاپیرے گوریو میں صفحات کے صفحات اس مٹتی ہوئی تہذیب کا مرثیہ معلوم ہوتے ہیں لیکن مارکس کو بالزاک بے حد پسند تھا۔ اس لیے نہیں کہ مٹتی ہوئی تہذیب سے مارکس کو ہمدردی تھی۔ بلکہ بالزاک کی حقیقت نگاری کے لیے اور اس تاریخی بہاؤ اور موڑ سے سبق حاصل کرنے کے لیے جس نے فرانس کے صدیوں کے کلچر کو فنا کر دیا۔ گویا بالزاک کی تحریریں مارکس کے لیے فسانۂ عبرت نہیں بلکہ نئے سوشلسٹ کلچر کی تعمیر کے لیے اور اس نکتے کو سمجھنے کے لیے سبق تھا۔

جس سے تہذیبیں غروب ہو جاتی ہیں اور پھر انھیں کی کوکھ سے نئی تہذیب جنم لیتی ہے۔
اُردو میں قاضی عبدالستار کے افسانے اور اُن کا ناول "پہلا اور آخری خط" مجھے بے حد پسند ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے وہ حصّے بھی جہاں اُودھ کی تہذیب اور اس کے زوال کے نقشے پیش کیے گئے ہیں۔ کیوں کہ ان صورتوں کو میں اچھی طرح پہچانتا ہوں اور ان کی اس وقت کی اہمیت سے باخبر ہوں، لیکن اگر کوئی ان نقشوں کو گلے لگا کر عظمتِ رفتہ کے سہارے جیتا رہے اور نئے حالات یا نئی تہذیب جو اس ختم ہوتی تہذیب سے جنم لے رہی ہے، اس کا انکار کرے تو ایسا ادیب مارکسزم کے جدلیاتی رویّے سے بے خبر ہے۔ اگر قاضی عبدالستار اور قرۃ العین حیدر دونوں یہ نقشے اس لیے پیش کرتے ہیں کہ لوگ ان تہذیبوں کے مٹنے پر افسوس کریں تو یہ غیر مارکسی رویّہ ہے۔ عصری ادب کے پچھلے شمارے میں ایک نوجوان رتن سنگھ کا افسانہ "بند راستے" شائع ہوا۔ پھر الٰہ آباد کی ایک ادبی محفل میں علی گڑھ کے ایک نوجوان شارق ادیب نے ایک افسانہ سنایا..... ان دونوں افسانوں کا موضوع بھی اودھ کی جاگیردارانہ تہذیب کا زوال ہے۔ لیکن یہ کہانیاں صرف زوال تک کی کہانیاں نہیں ہیں بلکہ اس ختم ہوتی تہذیب پر جو نئی تہذیب جنم لینا شروع ہو گئی ہے، دیہات میں جو نئی تبدیلیاں آ رہی ہیں، جو نیا مسلم سماج بن رہا ہے، جو نئی مفاہمت ہو رہی ہیں، اُس کی کہانیاں ہیں۔ اور ظاہر کہ زندگی اور اُس کی کشمکش کی طرف ادیب کا رویّہ ہی ہمارے ادبی اقدار اور رویّے کا تعیّن کرتا ہے۔ زندگی کے ارتقا سے محبت کی طرف ادیبوں کی دلچسپیاں ہیں یا زوال اور محرومیوں کی طرف۔ تاریخ کے پیچ و خم کا اندازہ کیے بغیر یا ان سے گذرے بغیر ان تبدیلیوں کا اندازہ نہیں ہو سکتا۔ اس لیے ادب کے محاسبے کے وقت مارکسی ادیب تاریخ اور تبدیلیوں کے مطالعے اور ان کے اتار چڑھاؤ کو نظر انداز نہیں کرتا کیونکہ کوئی تخلیقی عمل ان صورتوں سے الگ نہیں ہوتا۔

مارکسی ادیب تخلیقی عمل کی سِرّیت اور اسرار و رموز کو علیحدگی ISOLATION میں نہیں سمجھتا بلکہ ہر تخلیق کا سلسلہ کسی نہ کسی نظریئے یا ادبی عقیدے سے وابستہ سمجھتا ہے۔ ادب ہو یا زندگی، بغیر وابستگی اور کمٹ منٹ کے دونوں بے معنی ہو جاتے ہیں۔ کمیونسٹ پارٹی سے لے کر جماعت اسلامی اور جن سنگھ تک اور تصوّف سے لے کر پیکریت (IMAGISM) اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ادبی نظریوں تک ہر جگہ کسی نہ کسی نظریہ، عقیدہ یا تعصّبوں کی کارفرمائی ہے۔ روایتی فلسفیوں STOIES سے نطشے تک، جن میں افلاطون اور فیثا غورث بھی شامل ہیں، سبھی اس نقطۂ نظر کے جاننے والے تھے کہ یہ کائنات ایک دائرے میں گھومتی ہے اور دُنیا میں کچھ نیا نہیں ہے۔ سب کچھ تاریخ اور وقت کے ساتھ بدل بدل کر واپس آتا ہے۔ یہی فلسفی مہندس اور ادیب جو کچھ پیش کرتے رہے اسی نظریئے کے تحت پیش کرتے رہے اور اسی نظریئے سے وابستہ رہے۔ شاہی سے نوکر شاہی اور فاشزم سے مارکسزم تک انسانی ذہن کی عجیب و غریب تاریخ پھیلی ہوئی ہے۔ جس میں سیاسی اور ادبی سبھی طرح کے نظریات بنتے بگڑتے رہے ہیں۔ کیا بغیر وابستگی، جہد اور جہت کے کسی فکر کو فروغ مل سکتا ہے؟ نظریہ پہلے بنتا ہے اور سمتیں بعد کو متعین ہوتی ہیں۔ کسی طرف چلنے سے پہلے یہ طے کرنا ہوگا کہ چلنے والے کو اپنے گھر کی طرف جانا ہے یا بازار کی طرف۔ اس لیے تخلیقی عمل اپنی تکمیل کی منزل میں چاہے کتنے ہی پُراسرار پردوں اور ذہن کے نہاں خانوں سے گزرے لیکن جب یہ تخلیقی فکر کی ادراکی سطح (CONGNATIVE SURFACE) پر آتی ہے تو اپنی سمتیں اور اپنے مافی الضمیر ساتھ لاتی ہے۔ یہ نہیں کہ تخیّل کے دھندلکوں یا سرّیت کے اعماق میں اس طرح گم ہو جائے کہ قاری اپنے قاموسی علم، بصیرت اور ذہن رسا کے باوجود ٹامک ٹوئیاں مارتا پھرے لیکن کچھ اس کے ہاتھ نہ آئے۔

مارکسی ادیبوں نے سب سے زیادہ زور اس پر دیا ہے کہ تفہیم و ترسیل کی کھڑکیاں کھلی رکھی جائیں۔ اگر کوئی تاثر، فکر اور انداز بیان قاری پر اپنے محسوسات کو منتقل نہیں کر سکا اور کسی پیش کش میں فن کار کی ہمدردیوں، اختلاف اور سماجی جانب داریوں کا پتہ نہیں چلتا تو ایسا فن کار اپنے فن اور تخلیقی عمل میں ناکامیاب ہے۔ تخلیق کی سطح اگر ترسیل سے ہمکنار نہیں ہوئی تو ادب کی تخلیق ایک لایعنی عمل بن جاتی ہے۔ مارکسی ادیبوں نے اس نکتے کو ہمیشہ محفوظ رکھا ہے۔ سجاد ظہیر، کرشن چندر، منٹو، عصمت، بیدی، احمد ندیم قاسمی، فیض، سردار جعفری، محمد حسن اور قاضی عبد الستار سب کی تخلیقات یہی نتیجے برآمد کرتی ہیں۔ پھر مارکسی نقطۂ نظر قدیم ادب کی تفہیم کے لیے بھی انہیں معیاروں پر اصرار کرتا ہے۔ مارکسی نقطۂ نظر طبقاتی طرف داری کا بھی قائل ہے، اگر اس سے سماجی مفاد وابستہ ہوتا ہے وہ غیر مارکسی ادیبوں کی ادبی خوبیوں کو بھی سراہتا ہے۔ اگر ان سے زندگی کا کوئی گوشہ منور ہوتا نظر آتا ہے۔ مارکس کی طرح انگلز بھی بالزاک کو بے حد پسند کرتے تھے۔ بالزاک کے متعلق ایک جگہ انھوں نے اپنی رائے کا اظہار یوں کیا ہے:-

"بالزاک سیاسی عقیدے میں شاہیت کا از روئے قانون حامی ہے لیکن اس کی اصلی تصانیف اس وقت کی اچھی سوسائٹی کے زوال کے مرثیے ہیں۔ اس کی ہمدردی اس طبقے کے ساتھ ہے جو موت کی دستاویز پر اپنی مُہر لگا چکا ہے۔ بایں ہمہ اس کے طنز اور زہر خند میں شدت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ وہ اس طبقے کے مردوں اور عورتوں کا ذکر کرتا ہے جنھیں وہ سب سے زیادہ عزیز رکھتا ہے یعنی شرفا۔ اس طرح بالزاک گویا مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی طبقاتی ہمدردیوں اور سیاسی تعصبات کے خلاف قدم اٹھائے اور اس ضرورت کو محسوس کرے کہ اس کے محبوب شرفا، اس انجام کے مستحق

تھے۔ میں اس چیز کو حقیقت نگاری کی سب سے بڑی فتح سمجھتا ہوں"۔

(ترجمہ ممتاز حسین از نقدِ حیات)

اس نقطۂ نظر کے ساتھ جب مارکسی نقاد اردو کے کلاسیکی فن پاروں کو جانچنے بیٹھتا ہے تو فسانۂ آزاد کا مطالعہ وہ نتیجے برآمد کرتا ہے جو "فوجی ایک مطالعہ" کی شکل میں، احتشام حسین "اردو شاعری کا مزاج اور غالب کی شکست کا تجزیہ" میں ممتاز حسین اور دلی میں "اردو شاعری کا تہذیبی پس منظر" میں ڈاکٹر محمد حسن نے کلاسیکی ادب کی نئی تفہیم سے نتیجے برآمد کیے ہیں۔ حال ہی میں جامعہ ملیہ کے تاریخ کے پروفیسر ڈاکٹر اظہر انصاری نے اردو کے شہر آشوبوں کو تاریخی تجزیے اور تاریخ کے مارکسی مطالعے کی روشنی میں پیش کیا ہے جس سے شہر آشوبوں کے مطالعے کے لیے نئی راہیں کھلتی ہیں۔ اس طرح "نظریہ" اور "وابستگی" سے مارکسی ادیب اور نقاد نہ صرف نظریہ سازوں اور ادب کے نقادوں کو خالی نہیں سمجھتا بلکہ ان فن کاروں کو بھی کسی نہ کسی نقطۂ نظر سے وابستہ سمجھتا ہے جو "وابستگی اور نظریہ" کا انکار کرتے ہیں۔

مارکسی ادب میں سب کچھ زندگی کے رشتے ہی سے کہا جاتا ہے، جو اقتصادی صورتوں سے لے کر اندرونی و بیرونی طبقاتی جنگوں تک اپنے دائروں کو وسیع کیے ہے۔ اس میں اس محدود حلقۂ فکر کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے جو کہتا ہے کہ "ادب کی ایک بالکل آزاد زندگی ہے جس پر حالات یا اقتصادیات، تاریخ وغیرہ کسی کا کچھ اثر نہیں پڑتا۔" بلکہ ادب "محض جذبات اور نفسیات کی ملی جلی تشکیل سے وجود میں آتا ہے"۔ مخالفت اور موافقت سے الگ ہو کر سوچا جائے تو سب کا رشتہ زندگی سے ٹوٹتا نہیں۔ زندگی جو ہر لمحہ تغیرات سے دوچار ہوتی رہتی ہے اپنی فطرت اور جبلت بھی جلد یا بدیر بدلتی جاتی ہے اور طبقات اپنی بقا کے لیے جہدِ مسلسل سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس کی توڑ پھوڑ (MORPHOLOGY) میں یہ دائرہ نفسیات اور جذبات

سے ہوتا ہوا پھر زندگی کے رشتوں میں جا کر مل جاتا ہے۔ اس بڑے دائرے کے پیٹ میں چھوٹے چھوٹے بھنور روحانی اور لمحاتی دھند سے ابھرتے ہیں لیکن یہ بھنور اس بڑے دائرے کی لپیٹ سے باہر نہیں نکل پاتے جو زندگی اور طبقاتی وجود سے وابستہ ہے۔ میرا جی، ن۔م۔ راشد سے باقر مہدی، عمیق حنفی سے ظفر اقبال تک سارے ذہنی اور فکری اتار چڑھاؤ زندگی اور فن سے اس کے رشتوں کے محور کو نہیں چھوڑ پاتے اور جہاں یہ ذہنی فکر اپنے مدار سے الگ ہو جاتی ہے، وہاں تخلیقات گونگے کا گڑ بن کر رہ جاتی ہیں۔ مارکسی ادب میں تخلیق کا سرچشمہ زندگی ہے اور ادب کی توجیہ، زندگی سے الگ ہو کر نہیں کی جاتی اور اس مطالعہ سے جو بھی نتیجہ برآمد ہوتا ہے، اسے من و عن پیش کرنا مارکسی نقاد، اپنے مطالعہ کا فریضہ سمجھتا ہے۔ اس کی توثیق کے لیے چند مثالیں بھی دیکھتے چلیں۔ باقر مہدی کے مجموعے "ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں" میں سچے کی آواز کا ایک بند ملاحظہ ہو:۔

امیر شاعر
پرانے نعروں ہزار چالوں سے
انقلاب کو قید کرنے کی فکر میں ہیں
انھیں بتا دو کہ سرکشوں کو تمھاری ہر چال کی خبر ہے
ہماری آواز بازار کے شور میں گم کبھی نہ ہوگی،
گم کبھی نہ ہوگی۔

اس نظم کے عنوان سے لے کر نظم کے آخری مصرعے تک، سیاسی اور سماجی حالات کا جو انتشار ہے اسے پس پشت ڈال کر کوئی نظم کی اندرونی اور بیرونی دونوں آوازوں کو نہیں پا سکتا۔ انقلاب کو قید کرنے کی فکر میں کون ہے؟ اور سرکش کون لوگ ہیں جو تمام چالوں سے

واقف ہیں۔ ان باتوں کا تجزیہ کیے بغیر نظم سے کچھ حاصل نہیں ہو سکتا۔

پریم چند کی تخلیقات میں فن اور زبان کے نہیت سے کھانچے ہیں۔ پریم چند جہاں تک فن کی ہیئتی صورتوں کا تعلق اور کسی حد تک موضوعات کے انتخاب کے سلسلے میں بھی' اوپری طبقات کی دل چسپیوں اور معیاروں کی تسکین نہیں کرپاتے لیکن پریم چند نے ہندوستان کی تحریک آزادی اور اس وقت کی ملکی کش مکش سے رشتہ جوڑ رکھا تھا۔ انھوں نے چوگان ہستی' میدان عمل اور گئودان میں جو کچھ پیش کیا ہے اُسے چھوڑ کر کوئی منشی فیاض علی کے انور اور شمیم یا شرر اور راشد الخیری کی ناولوں سے ہندوستان کی سماجی اور اقتصادی کش مکش میں پھنسی ہوئی زندگیوں کا اگر اندازہ کرنا چاہتا ہے تو وہ ہندوستان کی اصل زندگی کے دھارے سے کٹ کر' کم آب چشموں میں خود کو محدود کر لیتا ہے۔ اس وقت کے ہندوستان کی زندگی کا اندازہ مرزا سجاد بیگ دہلوی کے" دل فگار" اور" تمنائے دید" مجنوں گورکھپوری کے ناول" زیدی کا حشر" ہمایوں مرزا کے" خواب شکستہ" یا نیاز فتح پوری کے" شہاب کی سرگذشت" یا" ایک شاعر کا انجام" سے نہیں ہو سکتا۔ ایک مارکسی ادیب اور نقاد کے لئے اس فرق کو سمجھنا لازمی ہے۔

ہندوستان کے عوام کی متحرک زندگی کی تصویریں پریم چند کے ناولوں ہی میں ملیں گی۔ اور وہی عصری آگاہی اور وقت کا شعور ہے۔ یہ باخبری زندگی کو فیض پہنچانے والے ادیب کے لیے لازمی ہے۔ بیدی کا پان شاپ' دس منٹ بارش میں۔ کرشن چندر کا خونی ناچ، حسن اور حیوان' کالو بھنگی' مہالکشمی کا پل' منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ' نیا قانون' اور بابو گوپی ناتھ' اور عصمت کا کیڈل کوٹ' جڑیں' ناول ٹیڑھی لکیر سبھی عصری شعور ہیں۔ جبکہ صادق سرد معنوی' مائل ملیح آبادی' نسیم حجازی' رشید اختر ندوی' ایم اسلم' پروفیسر کرشنا کماری' بیگم شاہنواز' اور ان کا ناول حسن آرا' ضیا بانو کے ناول خان اشرف' انجام زندگی' خاتون اکرم وغیرہ

عصری شعور کی نمائندگی نہیں کرتے، اگرچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ بھی کسی نہ کسی زندگی کی نمائندگی تو کرتے ہی ہیں۔ یہ بات وہی ہوئی کہ کوئی رائیڈر ہیگرڈ اور پیری میسن سیریز کے بیسٹ سیلرز کو ای۔ ایم۔ فارسٹر، شولوخاف، ہمنگ وے اور مالرو کے مقابلے میں اہم سمجھے کہ اول الذکر بھی تو کسی نہ کسی طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ تعداد میں بھی زیادہ چھپتے ہیں اور انھیں زیادہ لوگ پڑھتے بھی ہیں۔ ان میں جملوں کی ساخت اور چٹپٹی اور تحیر زا باتیں بھی بہت ہوتی ہیں۔ لیکن پرکھنے کی چیز یہ ہے کہ زندگی کی طرف اُن ناول نگاروں کا مجموعی رویہ کیا ہے۔ اگر فن کا اندازہ صرف محاورے، روزمرہ، اچھی تشبیہات اور ترشے ہوئے استعاروں سے ہی لگایا جاتا ہے تو انشا اور رنگین کے ساتھ ساتھ شاگردانِ آتش و ناسخ سے بہتر چاروں کھونٹ برابر شاعری کس کے یہاں مل سکتی ہے؟

ہر دور کے ادبی مسائل میں ان باتوں کو سمجھے بغیر کوئی شخص اس دور کی دانشورانہ جستجو میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ادب میں بھی جستجو اور تفہیم، مارکسزم کا ادبی معیار بنتی ہیں۔ کوئی ادبی صداقت سماجی صداقت کے بغیر نہ اثر پیدا کرتی ہے اور نہ اس میں وہ جادو جاگتا ہے جسے تخلیق کی بلندی اور فن کے کیف و کم سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ سماجی صداقتیں ہی احساس کی رگوں کو چھوتی ہیں اور اسی وجہ سے فکر میں بالیدگی آتی ہے جس کسی شاعر یا ادیب میں سماجی صداقت کو تہذیب کر کے بیان کرنے کا فن جتنی چابک دستی سے سمویا جائے گا، اسی قدر اس میں شعری اور ادبی صداقت گہری اثر انگیز اور صدیوں کو عبور کرتی ہوئی انسانوں کے ساتھ باقی رہتی ہے۔ مسلمانوں کے بکھرتے ہوئے تار و پود اور انگریزوں کی ہندوستان پر حکومت کے دباؤ سے پیدا ہوئے ذہنی کچوکوں نے وہ احساس پیدا کیا جس نے خضر راہ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق کو جنم دیا ورنہ پیارے صاحب رشید کی فنی بناؤ سنگار کی شاعری، اقبال کی شاعری سے اس

معاملے میں وقیع اور مزین (DECORATED) شاعری ہے۔ اچھی شاعری اچھے فن اور احساس میں گہرائی، عظیم موضوع اور بلند مسائل حیات سے پیدا ہوتی ہے۔ فن کا جادو بھی خالص فنی اور شعری صداقت سے نہیں جاگتا کیوں کہ شعری صداقت مسائل حیات سے الگ ہو کر، عظمت اور اثر انگیزی نہیں پیدا کر سکتی ورنہ مومن اور ذوق، غالب سے بڑے شاعر ہوتے اور اسماعیل حسین منیر شکوہ آبادی اور محسن کاکوروی کا فنی کمال لکھنؤ کے پورے شعری سرمائے پر بھاری ہوتا۔

مرثیے کے عروج کا سبب ایک خاص دور میں سیاسی اور معاشی انتشار کے راستوں سے آئی ہوئی مذہبی احیائیت بنتی ہے، جس پر میر انیس کے محسوسات کی جذباتی اور فنی گرفت اسے وہ عظمت بخشتی ہے جو کسی اور سے ممکن نہ ہو سکی۔ یہی فن کار کی انفرادیت ہے، جو انسانی ذہن کی پُراسرار طاقت اور فرد کے آئی۔ کیو (I.Q) سے ظاہر ہوتی ہے لیکن جن حالات نے ایک خاص موضوع کو خاص ڈھنگ اور فن کے ایک خاص معیار سے گذارنے پر شاعر یا ادیب کو مجبور کیا، اسے دور کی مجبوری یا صداقت جو چاہے کہہ لیا جائے کہ بغیر اس جبر کے فن عظیم نہیں ہوتا۔ میر انیس کے مرثیوں میں فن کے ساتھ اودھ کی وہ تہذیب بھی بولتی ہے جو حفظ مراتب، رکھ رکھاؤ، خودداری، عزت نفس اور فن کے مروجہ معیاروں سے ہوتی ہوئی انفعالی طور پر فنا میں اپنے لئے بقا تلاش کرتی ہے اور کنج عزلت میں شال آسیا گوشہ گیر رہنے کو شاہوں کے در پر جانے سے بہتر سمجھتی ہے۔ ان تمام باتوں کے پس پشت کیا ہے؟ اس کی کھوج اور اس کا تجزیہ کیے بغیر مارکسی نقاد، انیس کے مطالعے میں کسی واقعی نتیجہ پر پہنچنا میر انیس کی صحیح تفہیم نہیں سمجھتا۔ ان باتوں کی تلاش کے بغیر انیس کا مطالعہ ناقص ہے۔

کسی بھی فن کار کا محاسبہ کرتے ہوئے، اس کے فن کے جادو سے انکار نہیں کیا جا سکتا

لیکن ساتھ ہی ساتھ دور تاریخ کے پیچ و خم، زندگی کے ادراک اور فن کار کے سماجی مزاج اور مروجہ فنی لوازم کو پس پشت ڈال کر کیا فن جادو بن سکتا ہے؟ میرا جواب نفی میں ہے۔ جو ادیب سڑک پر چلنے والوں کی آوازوں، اپنے دور کی روحوں کے اندرونی خلفشار اور عصری آگہی سے بے خبر ہے، وہ کبھی ادب کی عظمت کا ادراک نہیں کر سکتا۔ پھر اسے ادب کے منبر سے نیچے اُترنا چاہیئے کہ وہ اس عظیم منصب کا حق دار نہیں ہے۔ ادب کا مقصد صرف جذبات کی باز آفرینی نہیں ہے۔ نہ اس کا منصب صرف حظ اور تزئین ہے۔ اگر ادب نے اپنا رشتہ اپنے گرد و پیش سے توڑ لیا ہے تو یہ ایسا نامناسب، غیر حقیقی اور گمراہ کن ادب ہے جو انسانوں کو ORGANIC WHOLENESS سمیت ان کی دانشورانہ طاقت کے ساتھ پیش کرنے سے قاصر ہے۔ ادب زندگی کی تہذیب ہے۔ اسے صرف تحیر زا اور بے مقصد کہنا کم نظری اور ادب کے صحیح منصب سے بے خبری کی دلیل ہے۔

"

مارکسی جمالیات کے چند پہلو

جمالیات ایک ایسا موضوع ہے جس پر افلاطون اور ارسطو سے لے کر آج تک بحث جاری ہے۔ ہر دور میں اس کی تعبیرات ہوتی رہی ہیں۔ ہندوستان کے سنسکرت ادب میں رسوں کی بحث سے لے کر کروچے، بوسانکے، کانٹ، لاک، شلیگل، لیسنگ، شیلر، ہرڈر، ہیگل، سبھوں نے اپنے اپنے طور پر جمالیات کی تعبیر و تشریح کی ہے اور ہر شارح اپنے نقطۂ نظر سے جب تعبیر کرتا ہے تو محسوس ہوتا ہے جیسے یہی صحیح نقطۂ نظر ہے۔ جمالیات ایسا پھیلا ہوا موضوع ہے کہ اسے ایک مقالے میں سمیٹنا ممکن نہیں۔ جس موضوع کو اشیاء کی خوبی اور خرابی کی پرکھ، اخلاقیات کے لطائف، حظ محض (PLEASURE) اور قوس قزح کی رنگینیوں سے لے کر حُسنیات کے مختلف کوائف تک پھیلا کر تاریخ، زمانہ اور مختلف سرزمینوں کے ساتھ وابستہ کیا گیا ہو، جو فطرت کی کیف زائیوں سے حُسن برائے حُسن اور "ایک خوبصورت شے ابدی مسرت بخشتی ہے" تک پھیل گیا ہو، اس کی تشریح اور وضاحت آسان نہیں۔ اس مقالے میں جمالیات کے صرف مارکسی تصور اور صورتوں سے بحث کی جارہی ہے۔

جمالیات کوئی جامد شے نہیں اور نہ جمالیات مجرّد ہے اور نہ مطلق بلکہ یہ حُسن کا ایسا ادراک اور احساس ہے جو ہر دور میں انسانوں کے ذوق جمال اور لطیف جذبات و احساسات کے اظہار اور طریقِ اظہار سے متعلق رہا ہے۔ دور جو زندگی کی اکائیوں سے

ترتیب پاتا ہے اور جو کسی تاریخ کا جزوی حصّہ (SUB UNIT) بن کر تاریخ کے دھارے میں شامل ہو جاتا ہے۔ جہاں فن، زندگی، دور اور تاریخ سب ایک ملغوبہ (MIXTURE) بن کر کسی مخصوص قوم کے جذباتی اتار چڑھاؤ کا مظہر بنتے ہیں۔ ہیگل نے اسی لیے جہاں جمالیات پر بحث کی ہے۔ وہاں تاریخ اور ادوار کے رول (ROLE) کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے کیونکہ حُسن کا تصور اور اس کے ادراک کا طریقہ اضافی ہے جو تہذیبوں کے مذاق اور مزاج کے ساتھ لازمی طور پر بدلتا رہتا ہے۔

اپنی کتاب ایستھیٹک (ASTHETIK) میں آرٹ پر بحث کرتے ہوئے اُس نے آرٹ کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے اور یہ تقسیم اس کے خیال میں آرٹ میں تاریخ کے مختلف مدارج سے گزرتے وقت پیدا ہوتی ہے پہلی قسم ایبسٹریکٹ آرٹ کی ہے جسے وہ فن کے ایک رُخی پن سے تعبیر کرتا ہے اور فن کا علامتی انداز بتاتا ہے۔ اسے ہیگل نے زیادہ تر مشرقی آرٹ سے متعلق کیا ہے۔ جس میں تحیّر خیزی، عقلیت اور علامتیت کی کارفرمائی ہے۔ اس کے خیال کے مطابق اس طرز میں خیال اور تمثال کے درمیان ایسے کھانچے رہ جاتے ہیں جسے تصوراتی اور غیر واقعی (FANCIFUL) بے ڈھنگے پن (GROTESQUENESS) اور حادثے یا اتفاق (FORTUIOUSNESS) سے تعبیر کرنا چاہیے۔

دوسری قسم آرٹ کا کلاسیکی انداز ہے، جسے ہیگل نے بڑی اہمیت دی ہے۔ ایسے انداز میں اس کے خیال میں مواد اور خیال، سب کو معقول اور مناسب طور پر اظہار کا موقع ملتا ہے اور یہ معقولیت ایک تناسب کے ساتھ ان تمثالوں میں تعبیر ملتی ہے جو رومانیت کے پرتو کے ساتھ انسانی ہمدردی کا مظہر بنتی ہیں۔ جن میں افراد کی اپنی فکری آزادی بھی شامل ہے۔ ہیگل کو فن کے اس طریق سے کافی دلچسپی تھی اگرچہ کلاسیکیت کا ایک رُخ جو

محض تزئین ہے وہ ہیئت پرستی میں دل چسپی رکھتا ہے' مگر ہیگل کی پسند کا سبب یہ تھا کہ اس کے خیال میں اس انداز میں جمہوری روایات کے اظہار کے زیادہ مواقع ہیں۔ ہیگل کے ناقدین نے اس کی ایک خاص دل چسپی کا سبب انقلاب فرانس سے اس کی دل چسپی میں تلاش کیا ہے جس میں جمہوری روایات اور انسانی قدروں کی بازیافت کی تلاش تھی۔

فن کی تمیری قسم ہیگل کے نزدیک اس کی رومانی تشکیل ہے جس کا لب لباب یہ ہے کہ اس فن میں ظاہری خوبیاں باطنی نقطۂ نظر کی فکری اظہاریت میں پوشیدہ رہتی ہیں اور اس باطنی نقطۂ نظر میں روحانیت کو ید طولیٰ حاصل ہوتا ہے اور اس طرح جب ادب میں یہ تشکیل رونما ہوتی ہے تو فن کا زوال ہو جاتا ہے۔ کیونکہ ہیگل کے مطابق دور وسطانہ واپس آسکتا ہے اور نہ وہ صورتیں جن میں شیکسپیئر اور سروانٹیز اور جرمن رومانوی شاعر جیسے فن کار پیدا ہوں اس کے خیال میں ہومر، سفاکلیس، دانتے اور شیکسپیئر کوئی اب دوبارہ نہیں پیدا ہو سکتے کیوں کہ تاریخی اصول کی بنیاد پر وہ حالات اور وہ منزلیں دوبارہ واپس نہیں آسکتیں جن میں یہ فن کار پیدا ہوئے تھے۔ لیکن ہیگل کے نقاد اس سے متفق نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ شیکسپیئر' دانتے سفاکلیس اور ہومر بھلے ہی پیدا نہ ہوں مگر سوسائٹی کا ارتقا مرتے ہوئے یا مائل بہ زوال فن سے دوسرے انسانی مسائل پیدا کرتا ہے اور ان کے اظہار و انکشاف کے لیے دوسرے جمالیاتی ہتھیار استعمال کر کے فن کا ایک نیا نقطۂ نظر بناتا ہے اور یہی مسائل" وقت کا تقاضہ" بنتے ہیں۔

فن اور جمالیات کے اس ارتقاء اور تنزل کو جو تاریخی تسلسل سے گزرتا ہے' ہیگل کے مطابق اس میں بہت سے سانچے اور ارتقائی جست ہوتے ہیں جنھیں تاریخی ارتقا

نہیں سمجھنا چاہیئے۔ یہ تاریخی تبدیلی بھی نہیں بلکہ زوال کی وہ صورت ہے جسے ایک بارگی بیچ سے غائب ہوجانے کی کیفیت کہہ سکتے ہیں۔ پھر اس کے بعد نئے حالات رونما ہوتے ہیں فن کی ایک نئی صورت کا ورود ہوتا ہے جو از سرِ نو اپنے مسائل اور نئے جمالیاتی نظریات کا نفاذ کرتی ہے۔ مشرقی آرٹ کی جگہ یونانی فن یک بارگی ظاہر ہوا اور پھر کچھ وقفے کے بعد رومانوی آرٹ نے یونانی آرٹ کی جگہ لے لی۔

لیکن تاریخی تبدیلی فن کے لئے لازمی ہے اور یہ تبدیلی نظریاتی اور فکری اعتبار سے ہر دور میں ہوتی رہتی ہے۔ اٹھارویں صدی میں انبساط اور رنج وغم کا تصور حقیقتوں سے نہیں بلکہ جذبات سے ہوتا رہا ہے اور اس طرح صرف ادراک سے ہر ذہن ایک امیج بنا لیتا ہے اور بصری جذباتیت ایک ایسی تصویر سامنے کر دیتی ہے جسے فن کار حقیقت سمجھتا ہے۔ اور پھر اس کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ تصوراتی یا ظاہری طور پر دیکھے اس کی تصویر اُتار دے جو دھیرے دھیرے اپنی آنکھ پر بھروسہ کرنے لگے اور پھر فطرت کی عکاسی اور نقل اُتارنے کو ہی فن اور مصوری کا انتہائی عروج سمجھنے لگے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ تصوریت کچھ ان لوگوں کی وراثت تھا جو سترھویں صدی میں بار لطینی، چینی اور سترھویں صدی کے مغربی یورپ سے اسے لے کر آئے تھے اور جنھوں نے رفتہ رفتہ مصوری کو صرف (MENTAL PICTURE) میں تبدیل کر لیا اور صرف درختوں، آبشاروں، پہاڑوں یا دریاؤں کی حقیقی تصویریں اُتارنے لگے اور اس فن کو معراج سمجھنے لگے۔

جیسے جیسے اٹھارھویں صدی گزرتی گئی فن کاروں نے محسوس کرنا شروع کیا کہ ہم جسے حقیقی نقل سمجھ رہے ہیں وہ صرف ہمارے ذہن کی تصویر ہے جو اصل شے کے صرف چند ٹکڑے اور بکھرے ہوئے نقوش ہیں جن میں ہم اپنے چند انفرادی محسوسات شامل کر کے

اپنے طرزِ ادراک کے مطابق تصویریں بناتے ہیں۔ اس خیال کا مبلغ کانٹ تھا کہ اس کا کہنا تھا۔" ہمیں جو منتشر مصالحہ ملتا ہے وہ اتنا کچا ہوتا ہے کہ خود وہ اپنی کھوئی ہوئی شکل متعین نہیں کر سکتا اور نہ اس کی تشکیل ممکن ہو سکتی ہے اس طرح احساس یا جذبے کو ہم تشکل نہیں کر سکتے" (غالباً اس کا مطلب یہاں بصری شکل سے ہے) جو شے بھی متشکل ہو کر مصوری میں ہمارے موقلم سے نکلتی ہے اس میں ہماری شعوری تشکیل و تعمیر کو دخل ہوتا ہے جس پر ہمارے فکری قوی کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ اور پھر یہ بات بھی دھیرے دھیرے محسوس کی جانے لگی کہ بغیر ایک قوی احساس کے ہم فنِ لطیفہ سے صحیح طور پر لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ کیوں کہ صرف تصویریں پیش کر دینا کافی نہیں، اگر مصوری شاعری یا نغمے میں لطف اندوز ہونے والے یا پیش کرنے والے کے پاس بھی احساس کی گرمی نہیں۔ اسی لئے ورڈس ورتھ نے شاعری کے بارے میں کہا تھا:

"ALL GOOD POETRY IS THE SPONTANIOUS OVER FLOW OF POWERFUL FEELINGS"

ہر دور کی جمالیات نے اپنے حالات کے مطابق اپنی کیفیات میں تبدیلیاں کی ہیں اور تاریخی تسلسل انسان کی بدلتی ہوئی نفسیات اور سوچنے کے بدلتے ہوئے انداز کی شکل میں قائم رہتا ہے جس کے لئے والٹر پیٹر اور والٹر پیٹر سے رومانوی شعرا اور رومانوی شعرا سے وکٹوریائی عہد یا ولی سے میر اور پھر غالب یا لکھنوی شعرا کے دور تک کیفیات میں تبدیلیوں اور ادراکِ فن کے طور طریقوں کو نظر میں رکھنا چاہئے اور فکر و فن اور ان کی پیش کش میں جو درجہ بدرجہ تبدیلیاں اور تغیرات ہوتے رہتے ہیں انھیں نظر انداز کر کے حسن کے محض ایک مطلق تصور سے تعبیر نہیں کرنا چاہئے۔ یہ تغیرات اور تبدیلیاں تاریخی

ارتقا میں ہمیشہ نظر رکھنا چاہیئے کہ تاریخ کا ارتقا کسی ایک فن اور ایک ڈھنگ کو ایک مخصوص دَور میں اس دَور کی بساط کے مطابق اپنی بلندیوں تک پہنچا دیتا ہے (یہ اور بات ہے کہ بعد کو یہ بلندیاں دوسروں کو پست معلوم ہوں) یہاں تک کہ اس رُخ میں اس وقت تک تمام ممکنہ صورتیں ختم ہو جاتی ہیں اور جب دوسرا دور شروع ہوتا ہے تو یا ہم اس خاص طرز کی چند جزوی باتوں کی توسیع کرتے ہیں یا پھر ایسی نئی باتیں ڈھونڈ نکالتے ہیں جو پچھلے دَور میں نہیں تھیں۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ ارتقا کی ایک سمت ہمیشہ کے لئے ختم ہو جائے جیسا کہ ایپک شاعری کا حشر ہوا اگرچہ یہ جذبہ ہر دور میں موجود رہا اور وقتاً فوقتاً اچھی کوششیں بھی کی گئیں مگر ہم سب جانتے ہیں کہ ہومر اور ورجل کے بعد ایپک ممکن نہ ہو سکی (ناول کو ایپک کہنے والی بات الگ ہے) فردوسی نے بھی شاہ نامہ کے لئے وہی تاریخی دور پسند کیا جب ایران کے دلاورانہ کارناموں کا دَور (HEROIC AGE) تھا یا اجنتا ایلورا اور کونارک کے بعد ڈاونچی کے (HORSE AT EASE) اور مونا لیزا وجود میں آئیں لیکن ان تمام تخلیقات پر تاریخی ارتقا اور تنزل کے اسباب موجود ہیں تاہم یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جنگ و امن (WAR AND PEACE) کی عظمت اور اس کا حُسن شیکسپیر کے دور میں ممکن نہیں تھا. فار ہوم دی بیل ٹولس (FOR WHOM THE BELL TOLLS) اور فیئر ویل ٹو آرمس (FORE WE TO ARMS) تھیکرے اور ڈکنس کے بس کی بات نہ تھی۔ اس دَور میں ہیرو کا تصور جنگ و جدل میں کامیابی حاصل کرنا فوجوں کو شکست دینا یا پرتھوی راج چوہان کی طرح سنجوگتا کو بھری سبھا سے گھوڑے بٹھا کر لے جانا تھا۔ ٹرائے کی ہیلن کے لئے کشت و خون کرنا اور جنگیں لڑنا تھا لیکن اگر کسی نظام زندگی میں کچھ لوگ انسانوں

کی ایک بہت بڑی تعداد کو مسائلِ حیات، غلامی، فاقہ زدگی اور بے روزگاری سے نجات دلا کر بہتر زندگی گزارنے کے امکانات پیدا کرتے ہیں تو ایسے لوگ ہیرو کیوں نہیں ہو سکتے۔ ایک طبیب بھی شجاعت کے درجے پر رستم ہی کی طرح فائز ہو سکتا ہے جس نے ہزاروں انسانوں کو تپِ دق اور کینسر جیسے موذی امراض سے نجات دلا کر سینکڑوں بچوں کو یتیم ہونے اور ہزاروں عورتوں کو بیوہ ہونے سے بچا لیا۔ میدانِ جنگ میں بھی آج جنگیں جسمانی طاقت سے کم اور دماغی طاقت سے زیادہ لڑی جاتی ہیں۔ تصورات میں یہی تبدیلیاں جمالیات کے تاریخی ارتقا اور اس کے مسائل کا حُسن ہیں۔ مارکسی جمالیات اس بدلتے ہوئے تصور پر عقیدہ رکھتی ہے جسے فراق صاحب اور ان کے جیسے مڈل کلاس بورژوازی نہیں سمجھ پاتے۔ کیونکہ اس سے ان کے خواب آور اور جامد نقطۂ جمال پر چوٹ پڑتی ہے۔ یہ لوگ مجرّد اور مطلق نظریۂ جمال کے قائل ہیں۔ یہ لوگ اپنے گرد و پیش اور جملہ علائق سے الگ ہو کر حُسن کا ادراک کرنا چاہتے ہیں جس کا سب سے بڑا مبلغ کروچے (CROCE) تھا۔

لیکن حُسنِ مطلق مادّی زندگی میں کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ تصوف کی منزل میں بھی اس کا سلسلہ مادّی دُنیا سے منقطع نہیں ہوتا۔ روحانیت کی تلاش، ایک طبقاتی سماج میں، ایک خاص طبقے کے مفاد کی تلاش بھی ہے جو ایک طرف تو کچھ لوگوں کو استحصال کی منزل کی طرف لے جاتی ہے لیکن دوسری طرف کچلے ہوئے طبقے کے لئے سماجی اونچ نیچ اور نا انصافی سے آگہی بھی فراہم کرتی ہے جہاں سے اس طبقے میں جذبۂ جہد اور کشمکش کی صلاحیت یا کم از کم اس کشمکش کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ اُردو شاعری میں پہلی مثال کے لیے، پیری مریدی کے سلسلے سے متعلق وہ شعراء ہیں جو دُنیا کی

بے ثباتی اور جبر و اختیار کو مقدر سے متعلق کر کے دُنیا سے دل اُچاٹ ہو کر ہمہ اوست، اور بوجھ اللہ کے روایتی طریق میں انسانوں کو غم کر دینے کی فکر میں لگے رہے۔ اور دوسری کے لیے نظیر اکبرآبادی اور میر تقی میر کے تصورات سے

اُچھل لو کود لو ہے جب تک کچھ گُدگُدیوں میں
صبا اُڑتی پھرے گی پھر تو آخر خاک گلیوں میں

" سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ " (نظیر اکبرآبادی)

یا

کہا میں نے کتنا ہے گُل کا ثبات   کلی نے یہ سُن کر تبسم کیا (میر)

ہیں جو ایک طرح کا چیلنج ہیں، اُس طبقے کے لیے جو عوام کو اپنی حکومت اور استبداد کی چکی میں پیستے ہیں۔ یہ خیالات اس طبقے کے لئے ایک انتباہ ہیں، نہ کہ حُسنِ مطلق کا تصور۔ اس طرح ان شعراء کا فن اپنے سماج کا ویسا ہی آئینہ بن جاتا ہے، جس کے لیے لینن نے ٹالسٹائی کے فن کو " انقلابِ روس " کا آئینہ (MIRROR OF RUSSIAN REVOLUTION) کہا تھا۔

ہر باشعور اور اچھے فن میں اپنے دور کی سیاست سماجی دلچسپیاں، تاریخ کا اُتار چڑھاؤ، اور فلسفۂ حیات شامل رہتا ہے۔ مارکسی جمالیات سے دلچسپی رکھنے والا ان مشمولات کی وضاحت اور ان کا تجزیہ بھی چاہتا ہے۔ جب کہ غیر مارکسی ماہرین جمالیات ایسی وضاحت اور تجزیے کو جمالیات کے دائرے سے باہر سمجھتے ہیں۔ وہ ابھی تک افلاطون اور ارسطو کے جادو سے باہر نہیں نکل پایا۔ وہی حظ کا تصور، وہی اخلاقیات کا تصور، فکر کی آزادہ روی اور بے مقصدیت انھیں متصور ہوتی ہے۔ اور اسی کو صحیح نقطۂ نظر سمجھتے ہیں۔

باقی جو کچھ ہے وہ جمالیات کی حدود سے باہر ہے۔ انگریزی ادب میں بھی اِس کی مثالیں اچھے اور سمجھدار نقادوں کے یہاں ملتی ہیں۔ ہربرٹ ریڈ صاحب جو تنقید، جمالیات اور آرٹ کے اچھے ناقدوں میں شمار ہوتے ہیں ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں:-

"حسن کا ایک تخئیلی ہیولیٰ ہی اصل جمالیات کا مظہر ہے اور اس تخئیلی ہیولے کے ساتھ جہاں تجربہ شامل ہوا پھر جمالیات اپنا حسن کھو دیتی ہے۔"

گویا جمالیات حواسِ خمسہ کی گرفت میں آ ہی نہیں سکتی۔ جگر صاحب نے بھی کچھ اسی طرح کی بات کہی تھی ؎

حُسن وہی ہے حُسن جو ظالم ہاتھ لگائے ہاتھ نہ آئے

یا انشاؔ نے ایک قدم پیچھے اتر کر یوں کہا تھا ؎

نزاکت اُس گلِ رعنا کی دیکھیو انشاؔ نسیمِ صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا

لیکن کوئی جمالیاتی تجربہ، انسانی حواسِ خمسہ کے محسوسات یا تجربوں سے ماورا نہیں اور ہر فن، ہر تجربہ تغیر پذیر ہے لیکن تاریخ، وقت اور سماج کے نظریہ جمال کا اسیر بھی۔

یونگ (JUNG) نے جمالیات پر بحث کرتے ہوئے بالقصد تخلیق (DELIBERATE) اور بے ارادہ اتفاقیہ اور ذہن کی یک بارگی (SPONTANEOUS) جست میں فرق کر کے ایک جگہ پر فلسفیانہ نقطۂ نظر سے دلچسپ بحث اُٹھائی ہے۔ وہ تخلیقی عمل کا تجزیہ یوں کرتا ہے:-

" THE CREATIVE PROCESS IS AN AUTNOMOUS COMPAIGN, A LIVING INDEPENDENT ORGANISM IMPLANTED AS IT WERE IN THE SOULS OF MAN

A DETACHED PORTION OF THE PSYCHE THAT LEADS AN INDEPENDENT PSYCHIC LIFE WITHDRWAN FROM THE BEIVAVCHY OF CONCIOUSNESS."

اس موقع پر ایک بیان سوسن لینگر (SUSANLANGER) کا بھی پیش ہے جو اس کی کتاب فلاسفی اِن اے نیو کی (PHILOSOPHY IN A NEW KEY) سے لیا گیا ہے۔

"NO MATTERWHAT HEIGHTS THE HUMAN MIND MAY ATTAIN, IT CAN WORK ONLY WITH THE ORGANS IT HAS AND THE FUNCTIONS PECULIAR TO THEM. EYES THAT DID NOT SEE FORMS, COULD NEVER FURNISH IT WITH IMAGES; EARS THAT DID NOT HEAR THE ARTICULATED SOUNDS, COULD NEVER OPEN IT TO WORDS."

لیکن ان بیانات پر سوالات قائم ہوتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اتفاقیہ ذہن کی جست کیا اس کی ابدانیت (PHYSIOLOGY) اور اس طریق کار سے الگ ہو سکتی ہے؟ کیونکہ ذہن تو ابدائی صحت اور تعمیر (MAKEUP) کے مطابق کام کرتا ہے۔ جس کا جتنا آئی۔کیو (I.Q) ہوگا اسی لحاظ سے اس کا عمل ہوگا اور اس لئے اتفاقی جست بھی آئی۔کیو اور ٹینشن (TENSION) سے باہر نہیں جا سکتی اور دوسری بات یہ کہ ذہن کا ابدائی عمل (PHYSIOLOGICAL BEHAVIOUR) اپنے گرد و پیش کی فضا اور

اپنے سماجی ماحول اور ان کے اثرات سے مجموعی طور پر الگ نہیں ہو سکتا کیونکہ ایک سماجی اجتماعیت ہر ذہن کا احاطہ کئے ہوئے ہوتی ہے۔ ذہن کی فکر اور فن کے اظہار کے طریقے جب انفرادی حسیت سے باہر نکلتے ہیں، تو یہ اجتماعی اثرات، اسے اپنی لپیٹ میں لے لیتے ہیں۔ ذہن جتنا حساس ہوگا، اس کا عمل (BEHAVIOUR) آشنا ہی باریکیوں سے ہو کر حقیقتوں کی طرف جاتا ہے۔ اب اس کے ماحول کی بات ہے کہ وہ اسے کتنا متاثر کرتا ہے۔ اور پھر وہ اپنے جمالیاتی احساس کو کس حد تک انگیز کرتا ہے اور اس جمالیات کی سمت کیا ہوتی ہے۔ کوئی ذہنی سمت بغیر مادی تجربے کے ممکن نہیں ہو سکتی۔ اور بقول سوسن لینگر جس چیز کو آنکھ دیکھ نہیں سکتی اور کان سن نہیں سکتے اور بدن محسوس نہیں کر سکتا۔ اس کا اظہار ممکن نہیں۔ پھر جو چیزیں حواس خمسہ کی گرفت سے باہر ہیں۔ ان کا ادراک انسان کے بس کی بات نہیں۔ ایسی صورت میں ہربرٹ ریڈ صاحب کا بیان کہ "حسن کا صرف ایک تخیلی ہیولیٰ ہی اصل جمالیات کا مظہر ہے اور اس تخیلی ہیولے کے ساتھ جہاں تجربہ شامل ہوا پھر جمالیات اپنا حسن کھو دیتی ہے۔" قابل قبول نہیں۔ یہ جمالیات کا الہامی تصور ہے۔ سائنٹیفک نہیں۔ یہ تصور تجزیہ اور حقیقتوں کے اظہار سے کتراتا ہے اور جمالیات کو صرف ایک وجدانی کیفیت سے وابستہ رکھنا چاہتا ہے۔ اردو میں کچھ ایسے بھی جمالیات کی تفہیم کے داعی ہیں جو اپنی ساری طاقت اس بات پر صرف کرتے ہیں کہ جو کچھ ان کی شاعری میں ہے اور جس طرح ہے بس وہی جمالیات اور محسنیات ہے، باقی سب کچھ لائق سوختنی۔ فراق صاحب کی تمام جمالیاتی بحثیں یہی نتیجہ نکالتی ہیں۔ کچھ نقاد ایسے بھی ہیں جو جمالیات کا ایک جزوی اور محدود تصور رکھتے ہیں اور اس تصور کے تحت غالب، اقبال، میر اور کچھ قوموں کی جمالیات کو پرکھتے رہتے ہیں۔ یہ

کوشش جمالیات کے حقیقی اور سائنٹیفک نقطۂ نظر کی نفی کرتی ہے۔ یہ بات پھر ایک دفعہ دُہرائی جاتی ہے کہ کسی بھی جمالیات کو کسی ملک کے جذباتی مزاج، اس کے ایک مخصوص دَور اور اس کی تاریخ سے الگ کر کے نہیں سمجھا جا سکتا۔ یہ بات ہر آرٹ کے لئے صادق ہے۔ پلیخنوف نے اپنے مقالے "ادب اور جمالیات" میں اسکرائی بن (SKRYBIN) کی موسیقی سے بحث کرتے ہوئے ایک دل چسپ اور قابلِ غور جملہ لکھا ہے:

"اس کا دَور اس کی آواز میں ظاہر ہو گیا ہے۔"

اس بات سے اگر یہ نتیجہ نکالا جائے کہ ایک آہستہ رَو اور پُرسکون سوسائٹی میں گاندھارا، سارنگ اور کیدارا جنم لیتے ہیں اور جٹ ایج (JET AGE) میں مغربی فلمی دُھنوں کو ہندوستانی موسیقی میں درخور حاصل ہو جاتا ہے تو یہ نتیجہ غلط نہ ہوگا۔ ہندوستانی موسیقی کے رکھوالے چاہے اسے ماننے کو تیار نہ ہوں، مگر جس مذاق سے کروڑوں انسانوں کی دلچسپی ہو اور اس دل چسپی میں ہر طبقے کے لوگ شامل ہوں اسے ایک قلم مسترد نہیں کیا جا سکتا۔ اور اس طرح ہیگل کے نظریے کے مطابق، وقت، تاریخ اور سماج موسیقی کا نیا مزاج اور مذاق پیدا کر رہے ہیں، جو سینما گھروں سے نکل کر دھیرے دھیرے ٹی۔ وی کے ساتھ ڈرائنگ روموں میں داخل ہو چکا ہے۔

ہندوستانی جمالیات کے قدیم تصوّر کا مطالعہ اور ویدانت کے فلسفے کا نچوڑ بھی فن کے الہامی تصورِ حُسن کی ابدیت اور اس کے ناقابلِ اظہار نظریے تک پہنچتا ہے۔ "زندگی، اَودّیا، کام اور کرم سے عبارت ہے۔" اصل حقیقت سے ناواقفیت ہمیں خواہشات اور حرکت و عمل کی طرف لے جاتی ہے اور جب تک ہم میں خود غرضی کا تصوّر باقی رہے گا، ہم اصل آنند تک نہیں پہنچ سکتے۔ اور آنند ہی ایک ابدی حقیقت ہے۔ ہم اپنی نا سمجھی (اودّیا)

سے یہ راز نہیں سمجھ پاتے۔ گویا ہمارا وجود، خواہشات کی شکل میں پردہ بن کر ہمیں ابدی مسرت یا حقیقت تک نہیں پہنچنے دیتا۔ جب خواہشات کا یہ پردہ ہٹ جائے گا اُسی وقت اصل آنند مل سکتا ہے۔ خواجہ میر درد کی زبان میں سے

حجاب رُخ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ دیکھا

اور اس لیے سچا فن کار کسی مقصد کے تحت تخلیق نہیں کرتا بلکہ مقصدیت کی نفی کر کے ہی ابدی حُسن اور روشنی حاصل ہو سکتی ہے۔ حالانکہ گیان دھیان کی ان باتوں کے درمیان کوئی چپکے سے پوچھ سکتا ہے کہ "یوگی"! تمھارا مقصد تو اس انکار میں بھی واضح ہے۔ تم ابدی حقیقت کی تلاش میں ہو اور تمھارا سارا تیاگ اُس حسنِ حقیقی کو (ULTIMATE BEAUTY) یا حقیقت (REALITY) کو ڈھونڈ رہا ہے اور اس لئے خواہشات کا پردہ تو اب بھی باقی ہے۔ تم اسے خواہشات کا تیاگ کہتے ہو ہم اسے تمھارا مقصدِ حیات سمجھتے ہیں اور اس طرح انسان کرم کے چکر سے نکل نہیں پاتا۔

فن خالص اور آزاد نہیں فن میں ابدیت وہ انسان پیدا کرتے ہیں جن کی وہ تخلیق ہے اور اپنے سماج اور اپنے دور کے ذوق سے جُڑے ہوتے ہیں۔ تاج کو ابدیت اُن ہاتھوں نے بخشی ہے جو اپنے دور کے ذوق اور اپنے سماج کے طرز کے انتہائی عروج کے راز سے واقف تھے۔ ہر فن کی روح اپنے دور کو تہذیب کر لینے اس کے تجربے اور توانائی میں پوشیدہ ہے۔ اگر ایسا نہیں تو فن بے روح ہے۔ گورکی نے آرٹ کے لئے کہا تھا کہ آرٹ ایک طرح کی جنگ ہے جو موافقت اور مخالفت میں ہوتی رہتی ہے۔ فن کا اظہار بعض چیدہ الفاظ اور چند تہذیبی جملوں سے نہیں ہوتا جیسا کہ خالص آرٹ کے رسیا سمجھتے ہیں بلکہ اس میں گرمی اور توانائی ہونا چاہیے جو قوم کی گرمی اور توانائی کی مظہر ہو۔ ایک

تقریر میں گورکی نے ان لوگوں کا تجزیہ اس طرح کیا ہے جنھیں بورژوا سوسائٹی نے فن اور جمالیات کا اس دور میں پارکھ سمجھا تھا۔

I MET QUITE A NUMBER OF YOUNG PEOPLE OF THE MERCHANT CLASS, AND I ENVIED THEM THEIR KNOWLEDGE OF FOREIGN LANGUAGE AND THEIR ABILITY TO READ EUROPEAN LITERATURE IN THE ORIGINAL. THEY SPOKE IN A POLISHED LANGUAGE, BUT IN A WAY THAT WAS OBSCURE; THE WORDS WERE UN-IMPEACHABLE, BUT BELOW THE SURFACE, THERE SEEMED TO BE NOTHING BUT COTTON WOOL AND SAW-DUST (MAXIM GORKI ON LITERATURE P. 147)

ایک دوسری جگہ گورکی نے روس کے علاقائی شعراء بلمانٹ اور بیراؤسوف کے فن پر جو اپنے وقت کے شاعرِ جمال سمجھے جاتے تھے یوں اظہارِ خیال کیا ہے:-

THESE PEOPLE PROPAGANDIZED BALMONT BRYSOR. OF COURSE I REALIZED THAT BOTH OF THESE WERE ENRICHING POERTY FROM THE ANGLE OF FORM AND TECHNIQUE, BUT I COULD MAKE NEITHER HEAD NOR TAIL OF THESE POETS, THEIR ATTITUDE

TOWARDS THE REALITIES OF LIFE AND TOWARDS "NORMAL PEOPLE" MY IMPRESSION WAS THAT THEY WERE FLOATING ABOUT SOMEWHERE ABOVE LIFE IN A CLOUD OF WORDS".

(GORKI ON LITERATURE P. 148)

لیکن بورژوازی جمالیات کے تصورات سے وابستہ لوگ گورکی کی باتوں کا جواب دوسری طرح دیتے ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ زبان اظہار کے لئے عاجز ہے۔ صرف چند محسوسات، کچھ اشارے اور منشا زبان کی گرفت میں آتے ہیں ورنہ زبان تمام محسوسات کو بیان کرنے سے قاصر ہے اس لئے شاعری ادب اور آرٹ کی زبان سے تفہیم کا تقاضہ ایک لایعنی سی بات ہے۔ سوسن لینگر جو جمالیات اور خصوصیت کے ساتھ علامتی جمالیات کی ماہر سمجھی جاتی ہیں وہ اس مسئلے کو یوں پیش کرتی ہیں۔ یہاں ان کے چار بیانات دیئے جاتے ہیں:

(1) POETRY IS A FORM COMPOUND OF SOUNDS AND SUGGESTION, STATETMENT AND RETICENCE, AND NO TRANSLATION CAN RE-INCARNATE THAT."

2. "POETRY IS NOT CONCERNED WITH, THE LITERAL ASSERTION BUT WITH THE WAY IN WICH, THE ASSERTION IS MADE, THE SOUND, THE TIMPO, THE AURA OF ASSOCIATION."

3. IDEAS AND EMOTIONS ARE DANGEROUS SUBJECT FOR POETRY, THE FORMER BECAUSE A WEAK POET MAY BE LED INTO DISCOURSE OF ON HIS TOIC, THE LATTER, BECAUSE HE MAY BE TEMPTED TO DISECT UTTERANCE, EXCLAMATION AND CATHARSIS OF HIS OWN FEELINGS"

4. THE SO-CALLED OF POETIC-MAGIC DEPENDS ON SOUND, IMAGERY MEANING AND EMOTION- AND NOTHING ELSE."

ان بیانات کا تضاد ظاہر ہے لیکن ان میں ہر طرف سے صرف ہیئت کی گونج سنائی دیتی ہے۔ موضوعات اور مقاصد فن کی حیثیت سے واقف رہنے نہیں دیتے۔ ایسی صورت میں سوائے اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ شعرائے لکھنؤ کی طرح معاملہ بندی اور صنعتوں کا استعمال اور الفاظ کی تراش خراش کی فکر کرنا ہے اور بس۔

جارج رینڈ صاحب جمالیات کے تاریخی تصور سے بے حد خفا ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "تاریخی تصور (ادب کے تاریخی تصور) نے کہیں اتنا نقصان نہیں پہنچایا جتنا کہ جمالیات کے سلسلے میں"۔ ان کا کہنا ہے کہ فن اپنے دور کی تہذیب کبھی نہیں ہوتا اور نہ اس دور کی اسپرٹ اس میں ہوتی ہے۔ فن تو صرف فن کار کی انفرادی دلچسپی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ بڑے بڑے فن کار جیسے ریفائیل، مائیکل انجلو، ٹیشین، شیکسپیر،

گوئٹے اور بتھوئین سب اپنے اندرون سے متاثر تھے نہ کہ اپنے بیرون سے۔" جارج
رے منڈ صاحب سوسن لینگرل کی طرح ماہرین جمالیات میں شمار ہوتے ہیں۔ ان پر
حرف گیری آسان نہیں لیکن آہستہ سے یہ بات پوچھی جا سکتی ہے کہ شاید ہیگل کے
تاریخی تصور سے وہ لوگ بھی باہر نہیں جا سکتے جن کا نام اوپر لیا گیا ہے۔ نشاۃ الثانیہ
کے مصور اپنی تصویروں میں کیا وہ جذبہ پیش نہیں کر رہے تھے جس کا نام اس وقت
کی تاریخ نے انسان دوستی رکھا تھا؟ کیا یہ مصور اس تصورِ حیات سے متاثر نہیں
تھے جسے تاریخ نے (RENAISSANCE) کے نام سے پکارا تھا اور جو یورپ کی تاریخ
میں انسانوں کی زندگی کے ایک نئے موڑ کا پتہ دیتا ہے جہاں آزادی کی اُمنگ ہے،
عہدِ وسطیٰ کے تعصبات سے کنارہ کشی ہے، جہاں محبت ایک بے لوث انسانی جذبہ ہے،
جو مساوات کے بغیر ممکن نہیں اور پھر یہ کہ یورپ کی خانہ جنگی اور دورِ جہالت سے نکل کر
یہ ذہنی انقلاب وجود میں آیا تھا اسی ذہنی انقلاب کا نام دور کی اسپرٹ، دور کے
مظاہر، ذہن اور مذاق کی تاریخی تبدیلی، جو چاہے رکھ لیجئے۔ شیکسپیئر کے خالص فن کی
تلاش کرنے والے اس کی عوامی دلچسپیوں کو بھول جاتے ہیں جنھوں نے عظیم الیون
میں روما میں مطلق العنان سیزر کے دور کے بدترین حالات کا جائزہ پیش کیا ہے۔
ہنری فورتھ کے کیڈسین اور اسیکس کی بغاوت، کسانوں کی بغاوت (PEASANTS
REVOLT) اور GUN POWDER PLOT کا اثر میکبتھ اور ہیملیٹ میں تشکیل کیا ہے۔
گوئٹے اور بتھووین کے متعلق میرا مطالعہ بہت محدود ہے اس لئے ان کے سلسلے میں
کچھ نہیں کہہ سکتا۔

لینن نے تھیوری آف ریفلیکشن پر بحث کرتے ہوئے فن اور جمالیات پر

بہت سی باتیں اس سلسلے میں لکھی ہیں جن میں سے کچھ یوں ہیں:

"ARTISTIC CREATIVITY IS NOT ONLY THE OBJECT INFLUENCE ON THE SUBJECT, BUT ALSO, THE SUBJECT-INFLUENCE ON THE OBJECT, AND THE SUBJECT ARE TRANSFORMED. THUS ARTISTIC CREATIVITY COMBINES A NUMBER OF FUNCTIONS, CREATIVE AESTHETIC, IDEALOGICAL AND EDUCATION AND WORLD OUT LOOK"

دراصل یہ بحث دو نقاطِ نظر کی بحث ہے۔ وہ جو ہیئت پرست جمالی ہیں دوسرے وہ جو جمالیات کا سلسلہ مادیت سے ملاتے ہیں اور فطرت کے قائل ہیں۔ فطرت اُن معنوں میں جن میں کہ اُسے مارکس نے استعمال کیا ہے وہ تمام مادیت کی محیط ہے۔ انسان کے جمالیاتی محسوسات اور باتوں کے ساتھ ساتھ اس فطرت یا نیچر سے کس طرح الگ ہو سکتے ہیں کیونکہ انسان کی ساری فکر اس کی محنت اور محسوسات کا محور یہی فطرت یہی مادی کیفیات ہیں جن کی تجسیم سوسائٹی کی رنگا رنگ وسعتوں میں ہی ممکن ہے۔ انسان نے اپنی نفسیات اپنی پسند و ناپسند، اپنے حُسن اپنی اخلاقیات اور اپنی جمالیات سب کا معیار مدتوں کی زندگی کے تجربوں سے قائم کیا ہے، جو ایبسٹریکٹ قسم کی مابعد الطبیعات سے وجود میں نہیں آئے ہیں بلکہ اس کے جسمانی برتاؤ اور حواس خمسہ کے محسوسات اور محرکات کا نتیجہ ہیں جو سائنس کے نت نئے تجربات سے بھی متاثر ہوتے ہیں اور سماجی انسان کے رجحان سے بھی۔ اور اس طرح حسن انسان کے تمام امکانات اور اس کی دلچسپیوں سے الگ ہو کر کوئی وجود

نہیں رکھتا۔ فطرت کی کیف زائیاں بھی بغیر سماجی انسان کے ذہن، اس کی نفسیات اور ایک خاص طور پر اور خاص حالات میں محسوس کرنے کے طریقے اور ادراک کا احاطہ کئے بغیر کوئی تاثر اور بعض حالات میں کوئی وجود نہیں رکھتیں۔ فطرت کا حسن بھی خود منکشف نہیں بلکہ انسان اسے اپنے شعور اور احساسات سے منکشف کرتا ہے اسی لئے (SENSATION) اور (SENSIBILITY) کے ساتھ PERCEPTION کی شرط لگی ہوئی اور VISUAL COGNITION کے ساتھ ساتھ اگر محسوسات کا نہیں ہیں تو فطرت کبھی خود کو ظاہر نہیں کر سکتی۔ ہر فن محسوسات اور طریقۂ اظہار محتاج ہے اور محسوسات شاعر یا ادیب کے ماحول اور ذہنی صلاحیت یعنی MENTAL MAKE UP کے محتاج ہیں۔ سورج اور چاند نظیر اکبر آبادی کے بھوکے آدمی کی روٹیاں نظر آتے ہیں اور عشق کے حرماں نصیب کے لئے معشوق کا چہرہ بن جاتے ہیں، جوش ملیح آبادی کو فاختہ کی آواز میں سوز و گداز محسوس ہوتا ہے جب کہ ایک عامی اس پر توجہ بھی نہیں دیتا۔ خالص فطرت کی جمالیات انسانوں کی زندگی کو الگ کر کے کوئی وجود نہیں رکھتی۔ ایک مارکسی ماہر جمالیات دی وانس لاٹ کی کتاب PROBLEMS OF BEUTIFUL سے چند جملے ملاحظہ کیجئے:

" PEOPLE BELIEVE THE BEAUTY OF NATURL TO BE A THING APART FROM SOCIETY, SINCE THE PHENOMENA OF NATURE WERE NOT CREATED BY MAN.. BUT THE NATURALNESS OF THEIR ALSTHETIC

ESSENCE IS AN ILLUSION.... BY HERSELF IRREL-
ATIVE OF LABOUR, NATURE DOES NOT PRODUCE
BEAUTY."

فن موسیقی کی بھیمی، یمفنی یا راگ راگنیوں پر سر دُھنے والوں کو یہ فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ ان کی پسند یا ناپسند اکتسابی ہے وہبی نہیں۔ اکتسابی ذوق مزاج پیدا کرنے سے حاصل ہوتا ہے فطری نہیں ہوتا۔ افریقی ڈھول کی ترنگ جو افریقی کے لئے رقص یا وجد میں آنے کا سبب بنتی ہے دوسروں کے لئے سر درد کے سوا کچھ نہیں ہو سکتی۔ کانن بالا اور سہگل کے گانے آج کی نئی نسل کے لئے اکتا دینے والے اور کبھی کبھی بے رس اور مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں جب کہ یہی گانے اور یہی طرز موسیقی اپنے دور میں سنیما اور موسیقی دونوں کا انتہائی عروج تھے۔ ترنم اور موسیقیت مطلق احساس نہیں بلکہ تجربوں، انسانوں کے مدتوں کے ریاض و دریافت اور بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ نئے ذوق کی تلاش کا نتیجہ ہیں۔ بدلتے ہوئے وقت ادراک اور اظہار کے ساتھ سب کے طریقے بدلتے جاتے ہیں۔ مارکسی جمالیات کسی مطلق اور جامد اصول کو قبول نہیں کرتی۔ فراق گورکھپوری آج بھی رومانوی دور اور وکٹوریائی عہد کے جمالیاتی نظریات ہی کو اصل جمالیات سمجھتے ہیں کیونکہ ان نظریات سے خود ان کی شاعری کو تقویت ملتی ہے اور شاید وہ جمالیات کے تصور کو حُسن، حقیقت، اور حظ کے علاوہ اور کچھ سمجھتے بھی نہیں۔ وہ نہ حُسن کے ادراک کے بدلتے ہوئے طریقوں پر یقین رکھتے ہیں اور نہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے قائل ہیں اور شعر و ادب میں حظ کا وہی تصور رکھتے ہیں جو ارسطو سے لے کر

آج تک بورژوازی جمالیات میں چلا آرہا ہے۔ اسی لئے وہ اکثر اپنی تقریروں میں کہتے ہیں "شاعری کھیتی نہیں کراتی، ہل نہیں چلاتی، کدال نہیں چلاتی"۔ یہ جملہ بھی ایک نقطۂ نظر کی نشان دہی کرتا ہے، جو فراقؔ صاحب کو جمالیات کے حرکی تصور سے دور کرکے جامد اور مجہول تصور کی طرف لے جاتا ہے۔ تاہم کوئی چپکے سے یہ کہہ سکتا ہے "لیکن شاعری انعامات دلواتی ہے اور شاعری کی فیس بھی" اور یہ بھی ایک نقطۂ نظر ہوا جسے "مقصدی" کہیں گے۔ نہ حقیقتیں ابدی ہیں اور نہ نقطۂ نظر صرف تغیر کو ابدیت حاصل ہے۔ اگرچہ اس کی بھی پہچان کے طریقے بدلتے رہتے ہیں۔ اب ایک بار پھر ہیگل کے جمالیاتی تاریخی تصور کو ذہن میں دہرائیے تو مارکسی جمالیات کی اضافیت، حرکت اور صداقت پر یقین اور پختہ ہو جائے گا +

▲▲

الفاظ کی خارجی اور داخلی دُنیا

اگر یہ بات تسلیم کرلی جائے کہ ہم الفاظ اپنے فکر کے انعکاس اور اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں تو ادبی تفہیم کے لئے بہت دل چسپ گوشے نکلتے ہیں۔ تاہم کچھ اسے صورت و معنی کی تکنیکی بحث سمجھ کر اس خیال سے الگ ہوجائیں گے کہ ابہام و تفہیم سے اس بحث کا واسطہ کیوں ہو کہ الفاظ تو محض فن کی آرائش و زیبائش اور شعر کے ظاہری لباس ہیں اور صرف اسی کی بات ہوتے ہیں، انھیں معنی میں اُلجھایا جارہا ہے کیونکہ الفاظ کی دُنیا محض قطع و برید، آوازوں، اُن کی رنگارنگی، نشست و برخاست، ترکیبوں اور اصوات کی دُنیا ہے۔ ان ترکیبوں اور اصوات و اشارات سے بنے ہوئے تشبیہات و استعارے، ضرب الامثال سے واسطہ تلاش کرنا اور انھیں باتوں کی فکر کرنا ہی صحیح طور پر اُن کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا ہے اور بس۔ الفاظ غریب ہیں یا فصیح۔ ان میں ثقل ہے یا روانی۔ مانوس ہیں یا اب اُن کا چلن شعر و ادب میں نہیں رہا۔ یہی سب کچھ الفاظ کی دُنیا ہے۔ لیکن جب ان الفاظ کا سلسلہ انسانی جذبات سے منسلک کردیا جائے یا معنوی کیفیت میں بھی کوئی ربط رہے تو اُن کی ظاہری شکل و صورت، اُن کا آہنگ دروبست ہی کافی ہے۔ اگر صرف ایسا ہی نہیں ہے تو پھر معنوی حصّہ ہی الفاظ کا بنیادی حصّہ سمجھا جائے گا۔ جو

احساس کی تعبیر اور فکر کے انعکاس کا ضامن بنتا ہے۔ اور یہ بحث نئی نہیں۔ لانجائنس سے خلیپ سڈنی، خلیپ سڈنی سے والٹر پیٹر اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، ٹام لینسن (TOM LINSON) اور ٹام گنی اور اس کے بعد تک چلی آئے گی۔ ٹام گن جو زندگی میں حرکت اور عمل پر یقین رکھتے ہیں اور دُنیا سے اس زندگی کا کیا رشتہ ہے اس پہ شاعری کو پرکھتے ہیں، ٹام لینسن جو معقول محاوروں (PROPER IDIOMS) اور فریزنگ (PHRASING) کے ساتھ آہنگ سے اپنے جذبات اور کلچر کا رشتہ جوڑتے ہیں۔ سب الفاظ کے معنوی حصّے کی اہمیت کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا گروپ بھی جو الفاظ کی اشاریت، داخلی دنیا اور پیکریت کے ساتھ علامتوں کی کارفرمائیوں سے شعری دنیا کا سلسلہ جوڑتا ہے۔ وہ بھی محسوسات کی انفرادیت سے الفاظ کے نئے استعمال اور نئی معنویت کا طرف دار ہے۔

اس گفتگو میں الفاظ کے فکری سلسلوں، کسی مخصوص اور خاص سماج اور دور میں ان کی تشکیل اور معنوی جہت سے بحث کی جا رہی ہے۔ ہمارے خیال میں الفاظ کی خود اپنی ہستی بہت سی صورتوں کا مجموعہ ہے۔ لفظ اپنی مکمل تشکیل کے لئے سب سے پہلے اس معنوی تعبیر کا محتاج ہے جس کے لئے اسے بنایا یا استعمال کیا گیا ہے۔ جب سے انسان نے گفتگو کرنا سیکھا ہے اور جب تک وہ بولتا رہے گا، لفظ کا بنیادی مقصد یہی سمجھا جائے گا کہ وہ اپنے استعمال کرنے والے کا مافی الضمیر ہے اور یہی اس کا پہلا مقصد ہے اس کے بعد دوسری صورتیں اس میں شامل ہوتی ہیں۔ یہ مافی الضمیر چاہے اشاراتی ہو یا مُبہم مگر بغیر اس کے الفاظ کا مَصرف لاحاصل ہو جاتا ہے۔ اس کے سلسلے، بولنے والوں کے گرد و پیش، اُن کی ذہنی افتاد، ان کے مسائل۔

اُن کی تاریخ اور زندگی بسر کرنے کے طور طریقوں سے جوڑتے ہوئے اُس بلندی کی طرف چلے جاتے ہیں جسے فنونِ لطیفہ اور جمالیات کے عمل سے تعبیر کیا جاتا ہے اور یہیں سے الفاظ کی وہ دُنیا بننا شروع ہو جاتی ہے جہاں اعراب، قواعد، عروض کی ٹیکنیکل بحث شروع ہوتی ہے۔ مناسب ہوگا کہ پہلے کچھ مثالیں لی جائیں۔
چونکہ پہلے ٹام گن کا نام لیا گیا ہے اس لئے وہیں سے بات شروع کی جاتی ہے۔ ٹام گن کی ایک نظم "ON THE MOVE" کا ہم وہ اقتباس پیش کرتے ہیں جو آج کل نوجوانوں میں بہت مقبول ہے:-

ON MOTER-CYCLES. UP THE. ROAD, THY CAME:
SMALL, BLACK, AS FLIES HANGING IN HEAT - THE BOYS,
UNTIL THE DISTANCE THROWS THEM FORTH
THEIR HUM
BULGES TO THUNDER HELD BY CALF AND THIGH.
IN GOGGLES, DONNED IN PERSONALITY.
IN GLEAMING JACKETS TROPHIED WITH THE DUST
THEY STRAP IN DOUBTS, BY HIDING IT, ROBUST
AND ALMOST HIAR A MEANING IN THEIR NOISE.
FXACT CONCLUSION OF THEIR HARDINESS.
HAS NO SHAPE YET, BUT FROM KNOWN WHEREABOUTS
THEY RIDE, DIRETION WHERE THE TYRE PRESSES.

(TOMGUNN)

ٹام گن کی یہ نظم ان کے مجموعے THE SENSE OF MOVEMENT
میں شامل ہے جو ۱۹۵۷ء میں شائع ہوا۔ روزلن تھال صاحب نے اس سلسلے میں
یہ تحریر کیا ہے کہ یہ نظم ٹام گن کے اس مزاج کی تعبیر ہے جس میں انھوں نے ان
لیدر جیکٹ پہنے ہوئے مضبوط نوجوانوں میں دلچسپی کا اظہار کیا ہے جو موٹر سائیکلوں
پر سوار اور لایعنی حرکتوں میں گرفتار ہیں۔ یہاں معنی سے قطع نظر ذرا موٹر سائیکل۔
لیدر جیکٹ، گوگل، ٹائر اور ان جملوں "JOCKET TROPHIED WITH DUST"
"DIRECTION" اور "MEANING IN THEIR NOISE"
"WHERE THE TYRE PRESSES" پر غور کر لیا جائے۔ ان جملوں
میں استعمال کئے گئے الفاظ اور بہت سے دوسرے الفاظ بھی اپنے معنی میں ڈکشنری
نہیں بلکہ اسی کشمکش۔ بے چینی۔ بے منزل سفر اور پرانی تہذیب سے نوجوانوں کی بیزاری
کے مظہر ہیں جنھیں سمجھے بغیر الفاظ اپنی بیرونی اور اندرونی دنیا منکشف نہیں
کر سکتے۔ بیسویں صدی کے اینگری مین کے سماجی نظام (SOCIAL SET UP)
کو ان کلیدی الفاظ کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا جس میں اس دور کے نوجوانوں کی
سماجی بے چینی بول رہی ہے۔ یہاں الفاظ کی بیرونی دنیا کے ساتھ اگر موٹر سائیکل
کے کل پرزوں اور انجینیرنگ کی دنیا میں کوئی چلا جائے اور ٹائر سے اس کے ذہن
میں صرف ربر کی فیکٹری اور سائیکل کے گول پہیوں کا تصور ابھرے تو وہ شاعر
کے ساتھ نہ اس کی فیلنگ کی دنیا میں پہنچ سکتا ہے اور نہ اس سماج اور سوسائٹی کا
تصور کر سکتا ہے جس میں شاعر کا دور خود کو ظاہر (UNFOLD) کر رہا ہے۔ اس
طرح یہ الفاظ اپنے معنوی ربط کے لئے اس سماجی پس منظر کے محتاج ہیں جس میں

یہ نظم کئے گئے ہیں۔ اب اگر سمبالسٹ موٹر سائیکل کو روح کی معنوی تہہ داری اور "تاثر پریس" کو WILL سے تعبیر کرنے لگیں تو یہ بات 'برائے شعر گفتن خوب است' کی مصداق تو ہو سکتی ہے مگر ٹام گن کی فکری اور شعری جہات تک یہ تعبیریں نہیں پہنچ سکتیں کہ ٹام گن نے اس مزاج کا اظہار چاہا ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔

ورڈسورتھ کی لوسی پوئم 'SHE DWELTAMONG THE UNTRODDEN WAYS' کی وضاحت میں جب اساتذہ بے خبر ہوں 'UNTRODDEN WAYS' اس وقت تک واضح نہیں کئے جا سکتے جب تک کہ تعبیر یا وضاحت کرنے والا یہ نہ جانتا ہو کہ یہ نظم گوسلر (GOSLER) جرمنی میں رکھی گئی ہے جہاں ورڈس ورتھ اور اُس کی بہن ڈوروتھی سخت سردی میں رہنے کے لئے تقریباً مجبور تھے۔ جہاں اُن کے رہنے اور کھانے پینے کا معقول انتظام بھی نہ تھا۔ یہاں یہ دونوں تقریباً بے یار و مددگار تھے۔ نہ زبان اچھی طرح سمجھتے تھے نہ عام آدمیوں سے مل جل سکتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ اُن کی یہ زندگی جیل خانے جیسی تھی۔ اب اوپر کے الفاظ اپنی بیرونی دنیا سے حالات کے لحاظ سے منسلک ہوتے ہیں اور اندرونی دُنیا، ورڈس ورتھ کی زندگی کی وہ کشمکش ہے جس کے وہ لوگ عادی نہ تھے۔ ورڈس ورتھ کی فطرت سے دلچسپی' اوپر کے الفاظ کو "انوکھی فطرت کی قربت" سے بھی منسلک کرتے ہیں۔ الفاظ کے اس پس منظر کو سمجھے بغیر صرف یہ کہہ کر شعر کے معنی بتانا کہ قاری کو ان حالات سے کیا مطلب، شعر کی معنوی روح اور شاعر کی ذہنی کشمکش اور ماحول کے دباؤ تک نہیں پہنچا سکتا۔ پھر معنی میں بہت سے ابہام اور دھوکے پیدا ہو سکتے ہیں۔ UNTRODDEN WAYS کو کچھ لوگ نامطبوع اور غیر اخلاقی افعال سے بھی منسلک کر سکتے ہیں۔

الفاظ کی دُنیا، شاعر کے ذہن کی دُنیا تو ہے لیکن پختہ کار نقاد اسے صرف انفرادی فکر کی دُنیا اس لئے تسلیم نہیں کر سکتا کہ اس کے ذہنی سوچ میں شاعر یا ادیب کی زندگی اور اس کے گرد و پیش کے حالات بھی شامل ہوتے ہیں جو نت نئے اور انوکھے جذبات اُبھارتے ہیں۔ اُس کی زندگی میں بنتے ہوئے نقش و نگار یا حاصل ہوتی ہوئی محرومیاں بھی ان انوکھے جذبات کی محرک ہوتی ہیں تب جا کر الفاظ کے چہرے اُبھرتے ہیں۔ اگر الفاظ اپنے محسوسات کی ترجمانی اور دوسروں تک اپنے اظہار کے سلسلے نہ جوڑیں تو شاعری کیا معمولی گفتگو بھی ممکن نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ شاعر یا ادیب بیرونی دباؤ یا اندرونی اخفا کا لحاظ کر کے اُسے دوسری طرف ڈھال دے۔ اس اندرونی اخفا میں بھی بیرونی دباؤ بہت کچھ کام کرتا رہتا ہے کہ بہت سے محسوسات سماج اور سوسائٹی کے خیال اور ڈر سے حقیقی اظہار کی جرأت نہیں کر پاتے اور نامساعد حالات انھیں علامتوں کا سہارا لینے پر مجبور کرتے ہیں۔ ؎

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا   وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا (میر) سے لے کر

ع۔ چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے۔ (حسرت) تک اور اس کے بعد بھی ان پردہ پوشیوں کی کشمکش اردو شاعری میں دیکھی جا سکتی ہے لیکن جیسے ہی خارجی دباؤ کی گرفت ڈھیلی پڑتی ہے، ممنوعات اپنے اظہار کے لئے سر اُٹھانے لگتے ہیں۔ کبھی براہِ راست اور کبھی ایسے پُراسرار پردوں سے کہ خود شاعر بھی اُن سے واقف نہیں ہو پاتا۔ کبھی کبھی حالات سے مسابقت نہ کر سکنے کے سبب سے یا اُن کے تیکھے پن کی تاب نہ لا کر شاعر اور ادیب پیچھے چھٹ جاتے ہیں۔ ایسی صورت میں ایک فکری انتشار یا حد بندیوں میں محصور ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ اپنی ایسی فکر کو ایک نئی معنویت سے تعبیر

تعبیر کرنے لگتے ہیں اور اُن کے متقلدین ایسے افکار کو اپنا ادبی سرمایہ سمجھ کر ایک نئی ادبی فضا بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ایرانی صوفی شعراء کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے اور اُن کے طرز کی تقلید کے کچھ منتشر حصے اُردو شاعری میں بھی۔ ایرانی صوفی شعراء کی غزلوں میں فکری انتشار کا سبب، سماجی حالات کے ساتھ ساتھ وہ عمرانی تضاد بھی ہے جو وحدانیت پرست عربوں کے عقیدوں اور علم الاصنام کے دل دادہ ایرانیوں کا اندرونی تضاد ہے۔ جیسے جیسے عربوں کی گرفت ڈھیلی پڑتی گئی یہ تضاد اور واضح ہوتا گیا جس پر سیاسی اور سماجی حالات مستزاد ہوتے گئے۔ یہ صورتیں ان لوگوں کے یہاں اور واضح ہوئیں جو مقلدِ محض رہ گئے۔ اردو شاعری میں اسی رسمی تقلید کے شوق میں فکری انتشار کو بار بار دیکھا جا سکتا ہے۔ خواجہ میر دردؔ کے یہاں بھی اور بہادر شاہ ظفرؔ کے یہاں بھی۔ یہی صورت لکھنؤ میں بھی نظر آتی ہے۔ تاریخ کا دباؤ، دور کی دل چسپیاں، ناساعد حالات کا جبر سب نے لکھنؤ کی لفظیات (GLOSSORY) متاثر ہے۔ آتشؔ کے یہاں بھی جذبے کی وحدت کے باوجود فکر کا تسلسل مجروح ہوتا ہے کیونکہ حالات سے اکثر ان کی فکر مطابقت نہیں کرپاتی۔ اور اس طرح گھبرا کر خود میں مقید ہو جاتی ہے۔ پھر تقلیدی تصوف فکری انتشار سے مزید دوچار ہوتا ہے اور اپنے خول میں خود کو بند کر لیتا ہے۔ حالات سے ڈر کر پیچھے ہٹنا، عمل سے ہٹ کر فکر میں پناہ لیتا ہے۔ اس سماجی عمل کی پرچھائیاں دلّی اور لکھنؤ میں ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہیں۔ ؎

جگ میں کوئی نہ ٹک ہنسا ہوگا ۔۔۔ کہ نہ ہنسنے میں رو دیا ہوگا (دردؔ)

اے آنسوؤ نہ آوے کچھ دل کی بات منہ تک ۔۔۔ لڑکے ہو تم کہیں مت افشائے راز کرنا (دردؔ)

جانیے کس واسطے لے درد میخانے کے بیچ — اور ہی مستی ہے اپنے دل کے پیمانے کے بیچ (درد)

صبا سے ہر گھڑی مجھ کو لہو کی باس آتی ہے — چمن میں آہ گلچیں نے یہ کس بلبل کا دل توڑا (سودا)

وہ صورتیں الٰہی کس دیس بستیاں ہیں — اب جن کے دیکھنے کو آنکھیں ترستیاں ہیں (مصحفی)

پھرے ہے پارۂ دل چشم اشکبار میں یوں — جلا کے چھوڑ دے جیسے کوئی بھنور میں چراغ (ظفر)

الٰہی کس بے گنہ کو مارا ہے قاتل نے کشتی ہے — کہ آج کوچے میں اس کے شورِ ہائے دف قلقلی ہے (ذوق)

دولتِ عشق کا گنجینہ وہی سینہ ہے — داغِ دل زخمِ جگر مُہر نشاں ہے کہ جو تھا (آتش)

لکھے ہیں سرگذشتِ دل کے مضموں یک قلم اس میں — تماشا قتل گہ کا ہے مطالعہ میرے دیواں کا (آتش)

کشاکش دم کی مارِ آستیں کا کام کرتی ہے — دلِ بیتاب کو پہلو میں اک گرگِ بغل پایا (آتش)

اس طرح کے مزید اشعار مختلف شعراء کے یہاں بغیر کسی خاص تلاش کے دیکھے جا سکتے ہیں اور شہر آشوب جو وقتاً فوقتاً لکھے گئے ہیں وہ اس سوڈ اور کیفیت کے اظہار پر مستزاد ہیں۔ ملک کا انتشار، زندگی کی بے تعینی، تھوڑی دیر کی دل لگی میں تلخیٔ ایام کو بھولنے کا اہتمام یہ تمام صورتیں ان شعراء کے دل و دماغ کا اظہار ہے کر ان اشعار کے مصرعوں اور الفاظ میں پھیل گئی ہیں۔ الفاظ کا ظاہری لباس اور اظہار، ذہن کو اس فیلنگ سے منسلک کر دیتا ہے جو ان شعراء کے دل کی داستان اور ان کا مافی الضمیر تھی۔ گویا یہاں معنی سے صورت کا تعین ہوتا ہے جسے صورت و معنی کی جدلیات کے مادی وسائل سے فکر کی اُس صلاحیت اور اصول تک لے جایا جا سکتا ہے جسے اپنے اظہار کے لئے ایک نئی صورت کی ضرورت ہوا کرتی ہے اور الفاظ اس معنی کی جہد میں اپنی ہیئت اور محلِ استعمال بدلتے جاتے ہیں تاکہ ان کی معنوی سطح، اُس فکر کو آسودہ کر سکے جو ایک نئے سماج میں اپنی معنی تلاش کر رہی ہے۔ بات اُلجھ جائے گی اگر اس قول کی وضاحت چند مثالوں سے

نہ کر دی جائے۔

انگریزوں نے فن جہازرانی میں کمال حاصل کیا اور تمام دُنیا کا دورہ شروع کیا تو روشنی کے بچاؤ کی متعدد تدبیریں کیں۔ سمندری طوفان مشعلوں کے لئے مصیبت ثابت ہوئے۔ صنعتی انقلاب نے انھیں لیمپ کی وہ شکل سکھائی جو چراغ کو ہواؤں سے محفوظ رکھ سکے۔ اس لئے لیمپ کا نام ہری کین لیمپ (HURRICANE LAMP) رکھا گیا جو روشنی کو طوفانوں سے بچا سکے۔ اب ہری کین لیمپ کے ساتھ وہ جہازی زندگی، اٹھارویں، انیسویں اور بیسویں صدی کے ابتدائی حصے کی انگریزی کالونیاں وابستہ ہو گئیں۔ پھر ہری کین لیمپ صرف لالٹین ہو کر رہ گیا اور جب ہندوستان کے تمام دیہاتوں میں بجلی پہنچ جائے گی اُس وقت لالٹین اپنا میکانکی اور سماجی رول ختم کر کے صرف تاریخی حیثیت اختیار کرے گی۔ پھر جب لالٹین کا نام آئے گا تو اُس کے ساتھ وہ سماج بھی متصور ہو گا جو بجلی کے دور سے پہلے کا سماج تھا۔ اسی طرح نونو گرادن: ناخدا۔ چوڈول۔ شہپال۔ ڈولی۔ زیرپائی۔ چپل۔ کرتی۔ شہکارا۔ لال کرتی۔ سب کے ساتھ اُن انسانوں کا تصور، ان کی تہذیب اور اُن کے اعمال و اسباب وابستہ ہیں۔ جو انھیں استعمال کرتے تھے یا کسی خاص مفہوم میں بولا کرتے تھے۔ ۱۹۲۰ء میں جو تحریک خلافت چلی اُسے بغیر جانے ہوئے کوئی ان اشعار کی معنویت یا ایسے الفاظ کی سیاسی اور سماجی جہت کو نہیں سمجھ سکتا جہاں اس مخصوص تحریک کی طرف اشارے کئے گئے ہیں۔

بولی امّاں محمد علی کی   جان بیٹا خلافت پہ دے دو

اس شعر میں تحریکِ خلافت سے وابستہ نابسودہ مسلمانوں کی روح بول رہی ہے۔

یہاں خلافت کا لفظ اُس کش مکش کا مظہر ہے جو سلطان عبدالحمید کے اعتزال سے ہندوستانی مسلمانوں میں ایک خلفشار بن کر انگریزوں کے خلاف متحد ہو گئی تھی جسے گاندھی جی کی قیادت نے اور متحرک کر دیا۔ یہ سب کچھ اسی لفظ خلافت میں پنہاں اور شامل ہے۔ اب اگر کوئی اس سے سقیفۂ بنی ساعدہ کے واقعات کو منسلک کرتا ہے تو وہ تحریکِ خلافت کی معنوی جہت کو نہیں پا سکتا۔ پھر اقبال کا شعر: ؎

تا خلافت کی بنا دنیا میں ہو پھر استوار
لا کہیں سے ڈھونڈ کر اسلاف کا قلب و جگر

اس پر واضح نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح۔ ع "کنیزانِ مہرو کی وہ ریل پیل" (میر حسن) میں تو کنیز کا وہ تصور ہے جسے اُسے خزانہ کے لئے لغت سے لیا تھا اور نہ وہ کنیز مفہوم ہے جو مالِ غنیمت کے ساتھ اسلامی اصطلاح میں آئی تھی بلکہ میر حسن کے یہاں یہ لفظ پست تر ہو کر جاگیردارانہ نظام میں لاوارث عورتوں اور نوابوں رئیسوں کے ساتھ اپنی سماجی پستی کے تصور کے ساتھ وابستہ ہو گیا اور جس کی پست تر منزل "لونڈی" "باندی" بن گئی۔ میر کا مشہور شعر ہے: ؎

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انھیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

یہ تمام الفاظ اپنی تمام معنوی سطح کے لیے جب تک اُس نظامِ زندگی میں نہیں جاتے جو شاہی کے دور کا نظام تھا اُس وقت تک "خاکِ پا" کا "کحل جواہر" ہونا اور پھر "آنکھوں میں سلائیاں پھرنا" خود کو ظاہر (UNFOLD) نہیں کر سکتے۔ بادشاہوں کی خاکِ پا سے سرمہ لگانا، اُس شاہی عزت و احترام کو ظاہر کرتا ہے جو شاہی دور کی شان و شوکت سے وابستہ ہے اور ان کی سلائیوں والی تہذیب سے وابستہ لوگ ان الفاظ کے جادو کو

نہیں کہہ سکتے کہ وہ دورِ وسطیٰ کے سماج اور اُس کے رواج سے آگے بڑھ آئے ہیں۔ اس جمہوری دور میں جو فلور کراسنگ FLOOR CROSSING کا دور ہے یہ معنوی تہہ داری اور ایسی لفظیات بے معنی معلوم ہوگی۔ اسی طرح کج کلاہی، بیڑہ اُٹھانا، جو ہر کتاب راجپوتی عہد اور سماج کے مظہر ہوتے ہیں۔ اب یہ الفاظ اور محاورے روایتی اور تاریخی ہو چکے ہیں جو کچھ دنوں بعد غریب ہو کر فنا ہو جائیں گے۔ اور اُن کی جگہ صرف تاریخ کے اوراق اور لغات کے صفحات میں ہوگی۔ میر کا تاسف، اُس شاہی احترام کی تذلیل کا تاسف ہے جو اُن کے دور اور سماج میں عام تھا، لیکن آج جب کہ شاہی صفحۂ دنیا سے تقریباً مٹتی جا رہی ہے یا وہ اپنا اقتدار کھو چکی ہے جو مطلق العنانی کے دور میں تھا تو یہ شعر باوجود اپنے حسن کے وہ معنوی احترام اور عبرت، سامع کے ذہن میں پیدا نہیں کر سکتا جو میر کے وقتوں میں تھا اسی طرح آج جو شخص غالب کے شعر: ؎

ہم اوجِ طالعِ لعلِ گہر کو دیکھتے ہیں
ترے جواہرِ طرفِ کلہ کو کیا دیکھیں

کی برجستگی کی تعریف کرتا ہے۔ وہ غالب کی نگاہ کی برتری کو نہیں پا سکتا اور نہ وہ شاہی کا طرفدار کہلائے گا۔ ڈیوڈ ڈیشز نے اپنی کتاب نیو اپروچیز ٹو لٹریچر (NEW APPROACHES TO LITERATURE) کے باب "کریٹیسزم" اور "سوشیالوجی" میں سماجی تنقید کی مخالفت میں دل چسپ بحثیں اٹھائی ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ سماجی تنقید کچھ باتوں میں تو مدد کر سکتی ہے مگر تنقید میں مجموعی طور پر اس سماجی اور مارکسی نظریۂ تنقید سے کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچ سکتا۔ بہت سی مثالوں کے ضمن میں انھوں نے یہ بات بھی لکھی ہے کہ اگر کوئی یہ کہے کہ کیٹس کی جینئس اس وجہ سے چمکی کہ اسے دق کا مرض تھا تو اس کے معنی یا تو یہ ہوئے کہ

کیٹس کی جینئس اس وجہ سے چمکی کہ اسے دق کا مرض تھا تو اس کے معنی یا تو یہ ہوئے کیٹس کی شاعری بہت خراب شاعری ہے (کیونکہ دق ایک مہلک مرض ہے) یا پھر یہ کہا جائے کہ دق کا مرض اچھی چیز ہے (کہ اس نے کیٹس کو ایسا شاعر بنا دیا) یہ بات ڈیوڈ ڈیشینز صاحب نے طنزیہ لکھی ہے کہ جو لوگ کسی فکر کا سماجی پس منظر تلاش کرتے ہیں۔ اُس سے شعر و ادب کو بہت واسطہ نہیں ہوتا۔ لیکن ہم یہ نہیں کہتے کہ دق اچھی چیز ہے اور نہ ہم یہ سوچتے ہیں کہ کیٹس دق کے مرض کی وجہ سے اچھا شاعر ہوا۔ ہم تو صرف یہ کہیں گے کہ اس کا جسماتی میک اپ کچھ بھی رہا ہو لیکن انیسویں صدی کے انگلینڈ میں کیٹس کے ذہن اور اُس کی روح کی آواز کو وہاں تلاش کرنا چاہئے جہاں اُس نے اپنی دنیا اور اپنے ماحول کی بے کسی کا اظہار ان مصرعوں میں کیا ہے:

WHERE PALSY SHAKES A FEW ETE

انیسویں صدی کی ابتدا میں نپولین کی جنگوں کے بعد جب یورپ اقتصادی کشمکش میں گرفتار ہوتا ہے تو انسان روز بروز ایک شئے محض (COMMODITY) میں تبدیل ہونے لگتا ہے۔ اس صورت حال سے گھبرا کر ایک بیکس روح ایسی دنیا سے فرار کرنا چاہتی ہے۔ خود میں ایسے تاجرانہ سماج کے خلاف لڑنے کی سکت نہ پا کر ایک آزاد انسان اور آزاد جبت کی تلاش شاعر کے ذہن پر حاوی ہے۔ اس کیفیت کو EQUALITY - FRATERNITY - LIBERTY سے لے کر فینی براؤن میسوم جیغر - جین کوکس اور آئیزا بلا جونس کی صحبتوں کی کشمکش کے درمیان اور خود کیٹس کے معاشی بدحالی کے درمیان تلاش کرنا چاہئے۔ معاشی بدحالی جس میں کیٹس کا بھائی ٹام تڑپ تڑپ کر مر گیا اور کیٹس کچھ نہ کر سکا۔ اس تاثر

اور انھیں کشمکشوں کے درمیان اُس نے یہ مصرعے کہے تھے ؎

WHERE YOUTH GROWS SPECTRE THIN AND DIES
WHERE TO THINK IS TO BE FULL OF SORROW
AND ADEN_EYED DESPAIRS,
WHERE BEAUTY CAN NOT KEEP HER LUESTROUS EYES
-OR NEW LOVE PINE AT THEM BEYOND TOMORROW.

کیٹس کے سب سے بڑے نقاد جان مڈلٹن مرے کے جملے بھی اس سلسلے میں ملاحظہ کیجیے۔

"اس کے گلے کی خراش مستقل قائم تھی، اس کے پاس پیسہ بھی نہ تھا اور وہ بھی بالکل قلاش ہو چکا تھا (یہ بھی مسئلہ تھا کہ) وہ فینی براؤن سے کس طرح شادی رچائے۔ موت جو اُسے (کیٹس کو) چھین سکتی تھی، مفلسی جو اس کو ناکارہ بنانے پر تُلی تھی۔ یہی سب صورتیں تھیں جنھوں نے کیٹس کی خوشیوں کے ولولے (ECSTASY) کو ناامیدی اور حسرتوں میں تبدیل کر دیا تھا۔ انھیں ناامیدیوں کے درمیان اُس نے اپنی اہم اوڈ (ODES) لکھیں۔[1]

(HIS SORE_THROAT CONTINUED TO BE OBSTINATE,
HE HAD NO MONEY AT ALL: HOW TO, MARRY FANNY BROWNE?
DEATH THAT MIGHT SNATCH HIM AWAY

---

[1] مڈلٹن مرے کی عبارت کا ترجمہ میرا اپنا کیا ہوا ہے ــــ سید محمد عقیل

POVERTY THAT MIGHT ITSELFFAIL——
SUCH WAS THE. KNOWLEDGE THAT CHANGED KEAT'S EOSTASY OF HAPPINESS INTO AN ECSTASY OF DESPAIR. IN THIS DESPAIR HE WROTE HIS GREAT ODES.")

اب اگر کوئی نقاد کیٹس کی شاعری کو محض الفاظ کی تراش خراش۔ یونانی علم الاصنام اور خود کیٹس کی MITH MAKING۔ اسپنسر۔ ملٹن۔ لے ہنٹ اور شیکسپیر کے اثرات سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ کیٹس کی شاعری کی صرف بیرونی دنیا کی ظاہری صورت کو دیکھ سکتا ہے لیکن اس روح اور نغمگی کو گرفت میں نہیں لے سکتا جس کی تکمیل اس نا اُمیدی سے ہوئی تھی: جو حالات کی نا اُمیدی تھی جس کا اظہار شاعر نے خود اپنی دوسری ہائی پیریئن (HYPERION) میں یوں کیا ہے:

"NONE CAN USURP THIS HEIGHT, RETURN THE SHADES, BUT THOSE TO WHOM MISERIES, OF THE WORLD ARE MISERIES, AND WILLNOT LET THEM REST"

یعنی شاعری کی بلندیوں اور زندگی کی مختلف الانواعی تک وہی پہنچ سکتے ہیں جنھوں نے مصائب و آلام زمانہ کو خود بھگتا ہے اور جو ان کے ہاتھوں پریشان رہے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ کیٹس اس کے لئے بہت EXPRSSIVE اور

۱۹۸۷ء کبھی نہیں ہوا۔

الفاظ کی اندرونی معنوی دنیا سے بحث کرتے وقت یہ بات ضرور مدِنظر رکھنی چاہئے کہ فیلنگ کی دنیا اور اس فیلنگ کے جذباتی اظہار کی دنیا دونوں بہت کچھ الگ ہیں۔ شعری طرز سے لے کر ناول، ڈرامہ اور افسانہ پھر تنقید سبھی اظہار کے راستے ہیں۔ کچھ جذباتی اور کچھ محض عقلی۔ شعری طرز معنوی احساسات کے انعکاس تک خود کو محدود رکھنا چاہتے ہیں۔ اگرچہ نظموں میں کبھی کبھی یہ حدیں ٹوٹ جاتی ہیں مگر ناول، ڈراموں اور افسانوں میں لفظی معنویت اپنے سامع تک جذباتی اور واقعاتی لپیٹ کے ساتھ اور کسی حد تک شرح و بسط کے ساتھ پہنچتی ہے اور اسے اپنا ہم نوا بنانے پر اصرار کرتی ہے جب کہ شعری طرز کی معنوی فضا اصرار نہیں کرتی۔ یہ اور بات ہے کہ سامع یا قاری شاعر کے ساتھ اُس فکری اور معنوی بلندی تک خود پہنچ جائے جہاں شاعر کا اوجِ فکر پہنچا ہے اور اس طرح اگر اُس کے احساسات متاثر ہو جائیں تو وہ شاعر کے ساتھ ہو جاتا ہے لیکن یہ جب ہی ممکن ہے جب سامع بھی اُن حالات سے گذرا ہو جن کا شاعر نے حسّی تجربہ کیا ہے۔ نثر کی واقعاتی لپیٹ۔ کہانی کے انوکھے پن کے ساتھ الفاظ کی معنوی تہہ داری اور نثر نگار کی خود کی خواہشوں کی لپیٹ ہے۔ کرشن چندر کے حسن اور حیوان کے ساتھ الفاظ کی دُنیا میں وہ ہمدردی بھی چلتی ہے جو جبر کی فضا میں محبت پر پابندیوں کو پسند نہیں کرتی، جو افسانوں کے لیے، انسان رہنے کا حق مانگتی ہے اور اُس ظلم و استبداد کے خلاف نفرت اور بغاوت کو جنم دیتی ہے جس سے ۱۹۴۷ء کے پہلے راج شاہی کشمیر گذر رہا تھا۔ اس افسانے کے الفاظ کی فضا اندرونی کشمکش سے اپنے بیرون پر چھانے کی

کرشش کرتی ہے لیکن اظہار کی کسک دبی دبی سی ہے جو غور کرنے سے متاثر کرتی ہے۔ مگر ڈرامے کی نثر، جس کا بہت بڑا حصہ اسٹیج کے تحرک میں دبا ہوتا ہے جس کے الفاظ جذبات کے تموّج کو ساتھ لئے ہوتے ہیں، باہر بہت کم آتے ہیں۔ اس طرح ڈرامے کے الفاظ کی دُنیا، اظہاریت، جذباتیت اور الفاظ کی صوتی بلندی و پستی اور اُن کے ادا کرنے والے لہجے کے ساتھ مل کر چلتی ہے جس پر کردار کا عمل مستزاد ہوتا ہے تاہم عمل کے ساتھ الفاظ کی ڈرامائیت اور وقوعہ (HAPPENING) اپنی جھلکیوں کے باوجود سماعی اور بصری دونوں قوتوں کے بھی محتاج ہوتے ہیں۔ اس طرح الفاظ کی داخلی بحث میں خالص فیلنگ کی جذباتی اظہاریت کے نکتے سمجھتے رہنا چاہیے۔ ورنہ داخلی معنویت۔ بیرونی تزئین کا پیکر اختیار کرتی ہوئی نظر آسکتی ہے خصوصاً اس وقت جب گذرے ہوئے جذبات، الفاظ میں مصوّر ہو کر رہ گئے ہوں اور سامع خود مصوّر یا فن کار کی جذباتی بلندی تک نہ اٹھ سکا ہو۔ ایسی صورت میں اُسے صرف الفاظ کی بیرونی دُنیا ہی اپنی دل کشی دکھاتی ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں سے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے منظوم ڈراموں اور پھر بیکٹ اور بریخت کے تھیٹر تک کہیں بھی اس بات کا امتحان لیا جاسکتا ہے۔

الفاظ کی بیرونی دنیا ہی تک شعر و ادب کو محدود کرنے والے صرف تشبیہیں پیش کرنے، اکہری تمثال نگاری اور ظاہری حُسن ہی سے متاثر ہوتے ہیں۔ وہ ادب کی بصیرت اُس کے مختلف ابعاد (DIAMENSIONS) کی طرف دھیان نہیں دیتے کروہ ادب سے فکر کے نہیں بلکہ لطف کے متمنّی ہوتے ہیں اور یہ لطف باطنی حظ سے نہیں بلکہ الفاظ کی اوپر کی خراط اور ظاہری چمک دمک سے پیدا ہوتا ہے۔ ارسطو

سے آج تک بہرحال ایسے لوگ آتے رہے ہیں جو لطف اور حظ ہی کو ادب کی بقا اور مقصد سے متعلق کرتے ہیں۔ کبھی جمالیات کے سطحی تصور کے ساتھ، کبھی ہیئتی خوبیوں کے ساتھ، کبھی زبان کے دوسرے پیچ و خم اور کبھی محض تشبیہات اور استعارات کی دنیا ہی اس کا سرمایۂ ادب بنتی رہتی ہے۔ ان صورتوں کی خوبیوں کا کون منکر ہو سکتا ہے کہ ادب میں تہذیب کی چمک دمک، مختلف ادوار، بدلتی ہوئی تاریخ اور جغرافیائی حدود کا بدلتا ہوا سماج، سب کی فنی حیثیت، چابک دستی اور پسند و ناپسند سب کا اندازہ اسی لطف اور حظ کی بدلتی ہوئی صورتوں سے کیا جاتا ہے۔ ظاہری شکل و صورت کی نقاشیاں ذہن پر نقش قائم رکھنے والی صورت گری سب کو یہ الفاظ، بڑی غیر جانب داری سے پیش کرتے ہیں لیکن ایسے مُصوّر الفاظ اپنے بے روح نقوش بناتے ہیں، جن میں نہ جذبات کی گرمی ہوتی ہے اور نہ زندگی کی حقیقتیں۔ ہاں کسی حد تک بدلتے ہوئے مذاق کی کچھ نشان دہی ضرور ہو جاتی ہے۔ الفاظ کی نشست و برخاست، ان کی صرفی و نحوی صورتیں، اصوات و آواز کے تجربے، حرکت و سکون اور قواعد کے سارے لوازم کی خانہ پُری کر کے زبان اور شعر کو چاروں کھونٹ برابر رکھتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ الفاظ سے جذبات اور معنویت کو الگ کر کے اس کی سماجی جہتوں سے اسے کاٹا نہیں جا سکتا لیکن خالص ادب کے نام پر کچھ نقاد اسکی کوشش ہر دور میں کرتے رہے ہیں۔ ایسا بھی ہوا کہ یہ لہر ایک تحریک کی شکل اختیار کر گئی لیکن یہ تحریک ادب کی غایت نہیں بن سکی۔ اسے صرف صورت گری کی بازی گری سمجھنا چاہیے۔ کچھ مثالیں اس بازی گری کی اُردو شاعری میں دیکھ لی جائیں۔ سہ

نہ وہ پہنچی نہ کلائی ہے بات — نہ وہ بہنچی نہ کل آئی ہیہات (کرم)
ولولہ چاہیے بلبل کا صنوبر ہیں بہت — آنکھ قمری کی ہویدا تو صنوبر ہیں بہت

پھر معنوی تجرد اور اہمال کے تجربے کئے گئے جہاں الفاظ کی تزئین سے ایک خوب صورت فضا تیار ہوتی ہے مگر الفاظ اپنے معنی سے تفہیم کا رابطہ قائم نہیں کرتے۔ یہ تجربے آج تک جاری ہیں اگرچہ ان کی ابتدا انیسویں صدی کی شاعری میں ہوئی اور خصوصاً غالب کے دور میں اس کی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں ؎

مرکز محور گردوں بہ لب آب نہیں — ناخن قوس قزح شبہ مضراب نہیں
(رہبر الشعراء)

ملحوظ موقع طلب مدعا رہے — چشم حباب بحر میں سرمہ لگا رہے
(راشد علی قسیا بدایونی)

آدمی مخمل میں دیکھے مورچے بادام میں — ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں
(ناسخ)

قدم قدم پر روش روش پر نقوش آدم بجو دستہ — حکایت نیم روز شمن کہ حقیقت یم لرز رہی ہے
(آغا فتح پوری)

چمک چمکار نے شب شیر نے کے — مزے محکم الف انجیر نے کے
(ظفر اقبال)

جو لوگ ایسی شاعری کے قائل ہیں وہ فکر اور افادیت یا تفہیم کی شاعری سے چڑھتے ہیں اور تفہیم کی نارسی کو ترسیل کا المیہ بتاتے ہیں۔ ان کے خیال میں شعر فکر کے لئے نہیں بلکہ تسکین افکار کے لئے کہے جاتے ہیں اور ادب محض طبیعت کے بہلانے کا ایک

ذریعہ ہے۔ یہ لوگ مثنوی میر حسن اپنے ناآسودہ جذبات کی تسکین یا حسرت و تمنا کی لہک لے کر یا ایامِ گذشتہ کی یاد آوری کے لیے پڑھتے ہیں اور صرف یہ سوچتے ہیں کہ محلِ عروسی میں چھپر کھٹ ہے، تمامی کے پردے لگے ہیں، ولایت کے میوے دھرے ہیں، چنگیریں بنی ہیں، پاندان رکھا ہے، عطردان دھرا ہے۔ ایک طرف گنجفہ، صراحی، ساغر رکھے ہیں۔ خاصہ پنہ خاصہ تیار کر کے رکھے ہے۔ زربفت کا سائبان لگا ہوا ہے اب اور کیا چاہیے؟ لیکن چنگیریں، تمامی کے پردے اور تمام اہتمام ایسے لوگوں کو اس دور کی کوئی جھلک نہیں دکھاتا، یہ الفاظ انھیں اس دور کے اوپری طبقے کی آسودہ حالی کو اس حد تک متوجہ کرتے ہیں کہ بادشاہ ہے تو اسے آسائش اس طرح کی حاصل ہی ہونی چاہیے۔ اگرچہ ہمیں بے نظیر کی سواری کے گرد و پیش وہ اجلاف بھی نظر آتے ہیں جو وحوش و طیور کی طرح اپنے گھروں سے نکل کر اس سواری کا تماشہ دیکھتے ہیں۔ اشراف اور اجلاف کی یہ تقسیم اُسی پیداواری رشتے کی نابرابری کی تقسیم ہے جس سے ایک طبقہ لطفِ صحبت اٹھاتا ہے اور دوسرا دستورِ شاہانہ کو برقرار رکھنے کے لیے جریب ناپتا اور پالکی اٹھاتا ہے اور یہی کام اُن کا مقسوم بن جاتا ہے۔ مثنوی میں استعمال کیے ہوئے الفاظ کی یہ بیرونی دنیا بھی ایک تاریخ اور دور کی منظر بن جاتی ہے۔ یہ سب اُسی سماجی زندگی کی متضاد طاقتیں بھی ہیں اور لازمی صورتیں بھی جن کو مثنوی کے مطالعے کے ساتھ نظر میں رکھنا ضروری ہے۔

ایک میکانکی طریقہ الفاظ کے مطالعے کا یہ بھی رہا ہے، اُس کے حرف کی بحث اٹھائی جاتی ہے۔ اُس کی ظاہری شکل و صورت اعراب اور اصوات پر بڑی بڑی بحثیں کی جاتی ہیں، حرکت و سکون کے اختلافات، کہاں آواز شعر میں دب جاتی ہے اور کہاں واضح ہے۔

وغیرہ وغیرہ۔ اگرچہ اس سے نہ الفاظ کی اندرونی دنیا متاثر ہوتی ہے اور نہ بیرونی۔ یہ باتیں شعری اصول کے منطقے سے متعلق ضرور ہیں لیکن انھیں ادبی تزئین (LITERARY DECORATION) سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاسکتی۔ یہ بھی صحیح ہے کہ انھیں اچھی طرح سے سمجھے اور برتے بغیر ادب کا اعتبار بھی نہیں تھا اور اس کا خدشہ شاعر و ادیب کو ہمیشہ پریشان کرسکتا ہے۔ اسی ادبی تزئین میں اوزان، بحور، صنائع لفظی و معنوی کی نیرنگیوں کو بھی شامل کرکے ہیئت کو ایک دوسرے رُخ سے اس بحث میں لاسکتے ہیں لیکن جو بات اس مقالے میں شروع سے کہی جارہی ہے اُسے پھر ہم دُہراتے ہیں کہ صرف ظاہری اصول، شاعری کو وقیع نہیں بناسکتے جب تک کہ شاعری "قندِ نبات" یا "خونِ جگر کی نمود" نہ بنے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم الفاظ کی معنوی نیرنگیوں کو بروئے کار لانے کا فن اچھی طرح جانتے ہوں اور ہر سانس میں کولرج کا یہ قول نہ دہراتے ہوں کہ کولرج نے کہا ہے کہ "اچھی شاعری وہ ہے جس میں سب سے اچھے الفاظ، سب سے اچھی ترتیب میں پیش کئے گئے ہوں" (THE BEST WORDS IN THE BEST ORDERS) اگرچہ کولرج کا مطلب یہ تھا کہ اچھے الفاظ وہ ہوں گے جو شاعر کے مافی الضمیر کو بھی اپنے ساتھ لئے ہوں گے نہ کہ وہ صرف سجاوٹ کے لئے استعمال ہوتے ہوئے ہوں اور ان کا تعلق اور ان کی آوازوں کا سلسلہ شاعر کے محسوسات کی گونج (ECHO) سے ہوگا۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ الفاظ کی آوازوں میں ایسا سنگیت یا ایسا آہنگ پیدا ہو جن سے اُن خیالات کو تقویت پہنچ سکے جو پیش کئے جارہے ہیں۔ نہ کہ خیالات بالائے طاق رکھ دیے جائیں اور صرف الفاظ کی تراش خراش اور چمک دمک ہی سب کچھ بن جائے۔ کچھ مثالیں دیکھ لی جائیں تو یہ بات اور واضح ہوجائے۔ کسی

شاعر کا شعر ہے۔

پھر ہم سے اُن سے ترکِ ملاقات ہو گئی　　　دنیا جو چاہتی تھی وہی بات ہو گئی

(لامعلوم)

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر کا ٹوٹتا ہوا لہجہ، تاسف، جھنجھلاہٹ اور احساس میں شکست کو دنیا جو چاہتی تھی وہی بات ہو گئی کے WORD ORDER میں جس طرح بیان کرتا ہے اس سے الفاظ نہ صرف شاعر اور شعر کی برجستگی (SPONTANEITY) کے مظہر ہیں بلکہ الفاظ کا آہنگ بھی 'تاسف' اور 'شکست' کی جیتی جاگتی آواز بن جاتا ہے لیکن اسی زمین میں ایک جدید شعر ملاحظہ ہو۔

سورج کو چونچ میں لئے مرغا کھڑا رہا　　　کھڑکی کے پردے کھینچ دیئے رات ہو گئی

(ندا فاضلی)

یہاں شاعر کا مافی الضمیر تو شاعر خود ہی جانے لیکن سننے والوں پر 'سورج اور مرغ' 'چونچ' 'پھر' 'مرغا کھڑا رہا' 'پھر' کھڑکی کے پردے" نہ کوئی بہتر WORD ORDER بناتے ہیں اور نہ کوئی حسن شعر میں اُبھرتا ہے۔ بجائے بہتر آہنگ کے ایک مضحک قسم کا تصور ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ کوئی بصری تشبیہ (VISUAL IMAGE) بھی اچھی نہیں بنتی۔ پھر پہلے مصرعے کا دوسرے سے معنوی ربط بھی نہیں پیدا ہوتا جسے پرانے ڈھنگ کی خرابی کے لحاظ سے "دولخت" کہیں گے۔ آواز کا تاثر (SOUND EFFECT) بھی نہیں جس کی معنوی تعبیر میں وہ صورت نظر آئے جو گرے (GREY) کے میہاں

THE CURFEW TOLLS THE KNELL

OF PARTING DAY

یں نظر آتی ہے۔ یہ کہنا بہت صحیح نہیں ہے کہ تمام پرانے الفاظ اب تھک چکے ہیں۔ اُن میں اظہار کی قوت نہیں رہ گئی ہے اس لئے نئے الفاظ کی دنیا ہی ہمارے خیالوں کو سنبھال سکتی ہے۔ دراصل خیال کی حیثیت اور "خیال" لانے والے کا ظرف کیا ہے، اس پر بہت کچھ منحصر ہے۔ الفاظ اگرچہ اپنا پیکر بدلتے رہتے ہیں مگر یہ تبدیلی اُسی وقت ہوتی ہے جب "خیال" روایت سے آگے قدم بڑھاتا، اور اظہار کا طریقہ بھی نئے انداز اور اشارہ کا طالب ہوتا ہے۔ 'پست خیال' کے اظہار کے طریقے جب بلند نہیں ہو سکتے ـــــ اور یقیناً بلند نہ ہوں گے۔ تو شاعر اپنی نارسی کے لئے یہ فلسفہ تراشتا ہے کہ لفظوں کو آج نہ بلندی کی ضرورت ہے اور نہ GLOSSARY ہمارا ساتھ دے سکتی ہے۔ اوپر کے شعر میں خیال کی پستی ہی 'الفاظ' کو مضحک پیکر استعمال کرنے پر مجبور کرتی ہے ورنہ ایسا نہیں کہ اس دور میں الفاظ صرف 'پست خیال' ہی کے متقاضی ہیں یا آج کے الفاظ سے وہ شاعری نہیں ہو سکتی جسے بلند یا کم از کم مستند شاعری کہا جائے (یہ اور بات ہے کہ بلند اور مستند شاعری کا فیصلہ کون کرے گا؟) وہی موضوع وہی مسالہ میر انیس کے پاس ہے جس میں الفاظ اپنی بلندی کو چھوتے رہتے ہیں اور تقریباً اسی دور میں وہی موضوع اور وہی مسالہ میر عشق استعمال کرتے ہیں جہاں الفاظ پستی کی طرف جاتے نظر آتے ہیں۔ سورج ہی سے متعلق باتیں ہو رہی ہیں تو یہاں بھی سورج ہی کے متعلق خیال اور الفاظ کی صورتیں دیکھ لی جائیں۔ روزِ عاشور کے مصائب اور خلفشار کے لئے میر عشق سورج کو یوں پیش کرتے ہیں:

ع ذرہ بنا تھا کو آندھی میں اُڑا پھرتا تھا

میر انیس کا سورج، عباس کے علم کی ضو کے آگے دو طرح سے دکھایا جاتا ہے۔

ع ۔ سونا اُتر گیا ورقِ آفتاب کا

دوسری جگہ ع ۔ سونا چڑھاؤ پھر ورقِ آفتاب پر

میر عشق کے یہاں 'خیال' امرِ واقعہ کے خلاف ہے۔ زوال کی منزل میں بھی سورج پتہ کی طرح نہیں اُڑا پھرتا۔ پھر "ورقِ آفتاب" سے سونا اترنا، میں الفاظ کی اندرونی اور بیرونی تہیں کیسے کیسے تجربوں کا احساس دلاتی ہیں۔ محاورے سے لے کر داخلی اور خارجی معنویت، پھر الفاظ کی سطحیں، استعاراتی کیفیت سب مل کر شعر کو بلند کرتی ہیں۔ میر عشق کے یہاں نہ فکر کی تحقیق ہے اور نہ الفاظ کی جادوگری نہ خلاقانہ شان۔ صرف روایت، تقلید اور سلسلۂ وضع کی پابندی رہ جاتی ہے۔ میر انیس کے مصرعوں میں شعری تکمیل (POETIC PERFECTION) ایک لفظ سے دوسرے پر تیرتی چلی جاتی ہے اور تمام الفاظ کی جیسے کمانیں چڑھی ہوئی ہیں جو سماجی تجربے (سونا چڑھانا، سونا اتارنا) سے شعری معنویت کا ہر طرف اظہار کرتی جاتی ہیں۔

لہٰذا فاضلی کے شعر میں WORDS ORDER اچھا ہے نہ کسی طرح کی ادبی یا سماجی آگہی (AWARENESS) ہے بلکہ الفاظ کا بے ہنگم استعمال، ابھرے پن کے ساتھ اپنا اختصار (PRECISION) بھی باقی نہیں رکھتا جس کی شاعری اور خصوصاً غزل سے توقع کی جاتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ تمام جدید شاعری اس صورت سے دوچار ہے۔ اس کے کچھ اچھے تجربے بھی ہیں جس کا تفصیل کے ساتھ ذکر "نئی غزل کی زبان" میں کر چکا ہوں۔

بحر اور وزن کی اس میکانکی بحث میں آہنگ (RHYTHM) اور وزن کو الفاظ کی معنویت SPEECH کے ساتھ ساتھ چلنا چاہئے کیونکہ اکثر

ایسا ہو سکتا ہے کہ الفاظ جو زور (STRESS) پیدا کرنا چاہتے ہیں اگر آہنگ اس کا ساتھ نہ دے تو تفہیم میں ابہام اور پیچ پڑ جاتے ہیں۔ جیسا کہ آج کی شاعری میں اکثر ہو جاتا ہے اور پہلے بھی کبھی کبھی ہو جاتا تھا۔ جس سے الفاظ کی فطری روانی ختم ہو جاتی ہے جیسے غالب کے یہاں کبھی کبھی یہ صورتیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ الفاظ کا وزن اور کبھی ان کی گراں باری روانی کو روک دیتی ہے اور معنوی (SPONTANEITY) بھی اس کے ساتھ جھول کھا جاتی ہے۔ مثال کے لئے ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں ؎

(۱) نالۂ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک — آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے
(۲) گرم فریاد رکھا شکلِ نہالی نے مجھے — تب اماں ہجر میں دی بردِ لیالی نے مجھے
(۳) ہوئے سیرِ گل آئینۂ بے مہریِ قاتل — کہ اندازِ بخوں غلطیدنِ بسمل پسند آیا

پہلے شعر میں 'نالۂ' پر رکاوٹ کے بعد 'سرمایۂ یک عالم' پھر عطف سے الگ کرکے 'عالم کفِ خاک' الفاظ کی فطری روانی میں رکاوٹ بنتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ایک معنوی پیچ بھی ڈال دیتے ہیں۔ بعد کے اشعار میں بھی الفاظ کا بیرونی دباؤ۔ آواز کی ثقالت، برجستگی (SPONTANEITY) سے الفاظ کو دور لے جاتا ہے۔ 'بردِ لیالی' کی ثقالت اپنی جگہ رہنے کے علاوہ "تب اماں" سے معنوی بُعد پیدا کر دیتی ہے اور پھر جب پہلے مصرعہ کی "شکلِ نہالی" جو اس "سبب" کا "سبب" بتائی جاتی ہے تو بصری (VISUAL) اور معنوی دونوں صورتیں مشکوک ہو جاتی ہیں۔ اس طرح آہنگ اور وزنِ الفاظ کی معنویت (SPEECH) ایک دوسرے سے مربوط (COINCIDE) نہیں ہو پاتے۔

اس طرح شعر میں انوکھا پن NOVELTY تو پیدا ہو جاتا ہے مگر عیار اور اعتدال کی اس سے اُمید نہ رکھنی چاہیے۔ اگرچہ آج کل اسے کلّی مطلقیت (ABSOLUTE NATURALNESS) کا نام دیا جا رہا ہے۔ الفاظ کے زوردار POWFRFUL DRIVE اور IMPACT سے زبردستی کے معنی ٹھونسنے کی کوشش ہوتی ہے اور کہا جاتا ہے کہ الفاظ کی آوازوں کو محسوسات کی سرحدوں تک لے جا کر ان کی معنویت سے ہر وہ شخص بہرہ ور ہو سکتا ہے جو ان الفاظ کو زور زور سے دہرائے۔ اس کا ایک نمونہ شاعری میں افتخار جالب کی نظم "قدیم بنجر زمین" میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان نمونوں میں الفاظ کی بیرونی دُنیا کو آہنگ سے منسلک کر کے اندرونی دنیا کی معنویت دریافت کرنے کی صلاح دی جاتی ہے۔ اسی کو فطری (ABSLUTE NATURALNESS) اور سب سے زیادہ (CONCIOUS) فن کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہر دور کے ادب کا مطالعہ الفاظ کی فکری اور سماجی وابستگی سے ہی کیا جاتا ہے جس کی تخلیق مجموعی طور پر اس تفہیم سے ہوتی ہے جو کسی دور کے ادب کی سماجی زندگی کی تفہیم ہے۔

▲▲

تنقید کا تاریخی شعور اور انفرادیت

جب ہم تنقید میں تاریخی شعور کی بات کرتے ہیں تو تنقید میں اس رُجحان سے مطلب یہ نہیں ہوتا جس میں تنقید نگار ایک محقق کی حیثیت سے صرف تخلیقات کی تاریخیں جمع کرتا ہے۔ نہ اس کا مدعا یہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کی تاریخ پیدائش، تاریخ وفات یا کسی مخصوص واقعہ کی حقیقت و نقائص تلاش کئے جائیں۔ یا پھر بادشاہوں کا تذکرہ جن کے دور میں ادب کی نشوونما ہوئی ہو، بنیادوں کی تلاش، عبارت کے تیور، الحاقی یا غیر الحاقی بحث، مماثل تحریروں سے مصنف کی تلاش، نسخوں کی تقدیم و تاخیر سے صحت عبارت کا اندازہ لگانا۔ بلکہ تنقید نگار کو اس کوشش کی تلاش ہوتی ہے جس میں کسی ادیب یا مصنف کی تخلیقات سمجھنے کے لئے ان حالات اور واقعات کو پیش نظر رکھا گیا ہو، جنھوں نے ایسے اثرات کے تحت، شاعر یا ادیب کو ایک خاص وقت میں اس طرح کی تخلیق پر مجبور کیا ہو۔ جس نے تاریخ کی رفتار، سوسائٹی کے مذاق اور سماج کے قدموں کی دھمک محسوس کر کے مصنف کے ذہن کے اوراق اُلٹے ہوں اور ان میں ان اثرات کی پرچھائیوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہو، جس نے تنقید کرتے وقت کسی ادیب کو محض شارح بن کر نہ دیکھا ہو بلکہ ان تاریخی قوتوں کو پیش نظر رکھا ہو، جن سے وہ ادب وجود میں آیا ہے۔ تہذیبیں اور تمدن ارتقا پذیر ہوتے ہیں یا تنزل کی منزلوں سے گزر کر موت کی آغوش میں سو جاتے ہیں جن سے قدریں

بنتی اور بگڑتی ہیں، جن سے سماجی روایتیں، رسم و رواج، زندگی کی اجتماعیت ظہور پذیر ہوتی ہے۔ محسوسات کے دروازے کھلتے اور بند ہوتے ہیں اور انسانوں کی سیاسی و معاشی تاریخ کے ساتھ ان کے احساسِ جمال یا بدذوقی کی وہ تاریخ بھی مرتب ہوتی ہے جس نے انسانوں کو زیادہ سے زیادہ خوش رکھنے کی خوب صورت زندگی بسر کرنے اور طرزِ معاشرت کے دوسرے بہتر راستے دکھائے ہوں یا ان کے تنزل کے اسباب کا محاسبہ کیا ہو۔

تنقید کے اس تاریخی شعور کی روایت بہت پرانی نہیں ہے۔ یورپ میں اُسے جرمنوں نے شروع کیا، فرانس میں سینٹ بیو اور تین نے اسے اپنے طریقوں پر عام کرنے کی کوشش کی اور اردو میں یہ رجحان ترقی پسند تحریک کے ساتھ باضابطہ طور پر داخل ہوا۔ اس کی بکھری ہوئی شکلیں محمد حسین آزاد کی آبِ حیات میں کہیں کہیں مل جاتی ہیں جہاں آزاد کا مخصوص لہجہ اور رنگ، دور کی ابتدا کا حال، شعرا کی کوششوں اور ادبی صلاحیتوں کو رنگین اور تمثیلی انداز میں پیش کر کے ادب کی تصویر کشی کرتا ہے۔ ترقی پسند دور سے پہلے تنقید کا یہ طریقہ شعوری طور پر عام نہیں ہوا۔ ترقی پسند تحریک نے شعروادب میں ایک نیا رُخ پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ ان سماجی اور تاریخی رشتوں کو بھی تلاش کرنے کی کوشش کی جنھوں نے ادیب کو ایک مخصوص حالت میں ایک خاص قسم کا ادب پیدا کرنے کے لئے تاریخی جبریت کے ہاتھوں مجبور کیا۔ سماجی بندھنوں نے ادب کو قید و بند کے خلاف آواز اٹھانے کے لئے اکسایا۔

جو لوگ حقیقتوں پر یقین رکھتے ہیں اور زمانے کی حرکی سمجھنے کے ساتھ زندگی کی نامیاتی قوتوں پر بھروسہ اور اعتماد بھی، وہ جانتے ہیں کہ تاریخ ایک مخصوص سماج

کو جنم دیتی ہے۔ سماج مذاق متعین کرتا ہے اور ادب' سماج اور تاریخ دونوں کا عکس لے کر اپنے اندر ایک مخصوص دور کے تمام آتار چڑھاؤ کو ادب کے اس مخصوص تاریخی اور سماجی دھارے سے الگ کرکے اس سے لطف اندوز ہو تو اُسے ظاہری خوبیاں نظر آجائیں گی مگر وہ اس روح کی حرارت کا پتہ نہیں لگا سکتا جو اس ادب پارے میں دوڑتی پھر رہی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی میں یونان کی تاریخ بولتی نظر آتی ہے۔ ایلیڈ میں شمشیر و سنان کا یونان تو اوڈیسی میں طاؤس و رباب کا — ظاہر ہے کہ یہ صرف تاریخ کی بازگشت نہیں بلکہ یہ ادب پارے اس زندگی کے نظریات کا عکس اور تاریخی جبریت اور جذبات کی تھوں کے مظہر بھی ہیں جن سے اہلِ یونان کے ساتھ ہومر کا سابقہ پڑا تھا۔ شیکسپیر کے ساتھ الزابیتھی اور اسٹورٹ عہد کے عقائد اور سوسائٹی بول رہی ہے۔ الزابیتھ کے زمانے میں موسیقی کا عام شوق' بلینک ورس کا استعمال جس کا تجربہ سرے (SURREY) نے ایلیڈ کا ترجمہ کرکے کیا' اس سے تقریباً سبھی ڈرامہ نگاروں نے فائدہ اٹھایا۔ انھیں شیکسپیر کے طربیوں میں موسیقی کی لہروں اور ہیئتی تجربوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ہنری چہارم کے کیڈ سین (CADE SCENE) میں تمام پیورٹن تحریکات' کسانوں کی بغاوت (PEASANTS' REVOLT) کی پرچھائیاں صاف دکھائی دیتی ہیں۔ رومیو جولیٹ' ٹیوڈر حکومت کے خاندانی نظریات کی بازگشت[1] ہے۔ انسان کے بھوت بہت سارے خفیہ واقعات سے پردہ

---

1. CIVIL BLOOD MAKES CIVIL HANDS UNCLEAN.

—— ROMEO JULIET

اُٹھا سکتے ہیں۔ یا عبادت کے وقت کسی کا قتل اس کی سزا نہیں ہے بلکہ ایسا قتل اُس کی دوسری دُنیا کو سنوار دیتا ہے اور اس طرح ہیملٹ کا کلیڈیس (CLADIUS) جہنم میں جانے کی بجائے جنت میں جا سکتا ہے۔ جولیس سیزر میں جن بغاوتوں کے بیانات ہیں انھیں متوسط طبقے کی ان بغاوتوں سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو سولھویں صدی کے اختتام کے قریب انگلینڈ میں عام ہونا شروع ہو گئی تھیں اور جو ۱۶۰۱ء میں ایسکس کی بغاوت (ESSEX RISING) کی شکل میں نمودار ہوئیں یا اس سے پہلے آئرش حادثہ (IRSH DISASTER) کی صورت اختیار کر چکی تھیں۔ یہ ساری باتیں شیکسپیر کا عہد بتلاتی ہیں۔ خواہ آپ شیکسپیر کو شاہی کا طرف دار مانیے یا انقلابی اور عوام کا ہمدرد اور انھیں ہم والٹ وہیٹ مین (WALT WHITMAN) کی طرح یہ کہہ کر مسترد نہیں کر سکتے کہ یہ سب مرتے ہوئے جاگیردارانہ خیالات ہیں' دور کے اصل خیالات اور تصویریں نہیں۔ ہو سکتا ہے شیکسپیر نے جولیس سیزر کے عوام اور ہجوم (MOBS) کے ساتھ ہو کر متوسط طبقہ کی اس اسپرٹ کو بھی بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہو جو آمریت یا شہنشاہیت کے خلاف دھیرے دھیرے سر اُٹھا رہی تھی اور جس نے جیمس اوّل کے دور تک پہونچتے پہونچتے بارود کی سازش (GUN POWDER PLOT) اور ہیمٹن کورٹ کانفرنس کی شکل میں شیکسپیر کے لئے بڑے المیوں (GREAT TRAGEDIES) کا مواد اکٹھا کیا ہو۔

اگر تنقید تخلیق در تخلیق ہے تو اس کا رشتہ اس تخلیق کے تمام سوتوں سے ہونا چاہیے جس کی وہ تنقید ہے۔ ادیب کی تخلیقات اور ان تخلیقات پر عمل جراحی

کر کے شاعر یا ادیب کے دل میں جھانکنے اور رگ و پے کی حرکت سے اس کے رجحان کا محاسبہ کرنے والے کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اس کے باہر کی دُنیا کو بھی سمجھے نہ صرف تاریخی، سماجی بلکہ کسی حد تک ان جغرافیائی حالات کو بھی جو کسی تاریخ کی تکمیل میں اکثر عمل بے عمل خارج ہو کر واقعات کا رُخ بدل دیا کرتے ہیں۔ فتحیں شکست میں تبدیل ہو جاتی ہیں اور قوموں کی زندگیاں بدل جاتی ہیں (جیسا کہ روسی برف باری نے نپولین کے ساتھ، اور بنگال کی برسات نے ہمایوں کے ساتھ کیا۔) اور اگر نقاد بیرونی دُنیا کا بظاہر منکر ہو بھی جائے تو اپنی دُنیا سے وہ الگ نہیں ہو سکتا۔ اور اس طرح گھوم پھر کر تاریخی نقطۂ نظر پھر ہر تنقیدی تخلیق میں جھانکنے لگتا ہے کیونکہ نقاد جن اُصولوں پر کسی تخلیق کو پرکھتا ہے وہ اس کے اپنے دور کے اصول ہوتے ہیں اور اس طرح ایک وقت کا پورا مذاق، پسند اور طرزِ تنقید اس کے ساتھ چلتے ہیں جسے تاریخ کی رفتار سے جمالیاتی، نفسیاتی، تاثراتی یا مارکسی تنقید نگار الگ نہیں کر سکتا ——

جعفر علی خاں اثر، ڈاکٹر سید عبداللہ، مسعود حسن رضوی، قاضی عبدالودود، مجنوں، فراق، ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور، ڈاکٹر اعجاز حسین، احتشام حسین اور ممتاز حسین، کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر محمد حسن، فاروقی یہ سب اپنی اپنی جگہ تنقید میں ایک خاص رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لیکن کیا یہ ممکن ہے کہ اقبال، جوش، جگر، سردار جعفری، فراق اور جذبی کی شاعری، پریم چند، علی عباس حسینی، کرشن چندر، بیدی اور احمد ندیم قاسمی کے افسانوں یا اوپر لکھے ہوئے نقادوں کی تخلیقات کو ان حالات سے الگ کر کے پرکھا جائے جن کے زیر اثر اقبال نے مسجد قرطبہ، لینن خدا کے حضور میں، اور خضر راہ جیسی نظمیں لکھیں ؟ جوش نے کسان، جشن تاج پوشی اور ہندوستان و پاکستان کا نعرہ لکھا۔

جگر صاحب نے شعلۂ طور کی والہانہ کیفیت سے نکل کر چھپرا اور بہار کے واقعات سے متاثر ہو کر غزلیں لکھیں۔ کیا لہو کے چراغ، ایشیا جاگ اٹھا اور جگن ناتھ آزاد کی وطن میں اجنبی جیسی نظمیں، تاریخ کی رفتار کو چھوڑ کر سمجھی جا سکتی ہیں؟ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہو سکتا۔ شبلی جیسے قدیم نقادوں نے بھی تاریخ اور سماج کے اس نازک رشتے کو اپنی استدلالی تنقید میں فراموش نہیں کیا۔ گو ان کے وقت میں نہ تنقید کا موجودہ شعور پیدا ہوا تھا اور نہ اس کی اہمیت کا ایسا ادراک کیا گیا تھا۔ شعر العجم میں فرماتے ہیں:۔

> "جن شعراء کے کلام سے مبالغہ کی خوبی پر استدلال کیا جاتا ہے۔ ان کی نسبت یہ دیکھو کہ وہ کس زمانے کے ہیں۔ متاخرین ہیں تو سمجھ لینا چاہئے کہ یہ تمدن کی خرابی ہے جس کا اثر مذاق پر پڑا ہے کہ لوگ مبالغہ کو پسند کر رہے ہیں — تمدن کی خرابی نے شاعر اور سامعین دونوں کے مذاق کو خراب کر دیا ہے۔"

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں شاعری اور سوسائٹی کے تعلق پر بڑی موثر اور تفصیلی بحث کی ہے۔ اسی طرح پریم چند کی گئو دان، چوگانِ ہستی اور میدانِ عمل کا محاسبہ بھی بغیر ہندوستان کے اس دور کی تاریخ کو سمجھے ہوئے، کانگریس کی جد و جہد، کسانوں کی تحریکات اور گاندھی جی کے نقطۂ نظر کو جانے بغیر محض نقاد کی ذاتی پسند یا ناپسند یا ناول کے چند میکانکی اصولوں کی بنیاد پر نہیں کیا جا سکتا۔ زندگی اور ادب کا یہی تعلق ہے جس سے حقیقی نقاد اپنے کو الگ نہیں کر سکتا۔ اس کے بعد ذاتی پسند یا ناپسند کا سوال اٹھتا ہے۔

زندگی اور ادب کے ایسے تعلقات کو سمجھنے کے لئے ایک ادبی بصیرت کی ضرورت

ہوتی ہے جو زندگی میں تیز جانے کے ساتھ ساتھ ان مسالوں کے کیمیاوی اجزا کو بھی سمجھ سکے جنھوں نے ادب کے پیکر کی تعمیر کی ہے۔ بعض اوقات یہ اجزا زندگی کی تیز رفتار' امکانات' پسپائیت یا اُمنگوں سے بنتے ہیں' الزابیتھی ادب کی طرح' اردو میں دکنی ادبی سرگرمیوں کی صورت میں اور شمال میں مٹتی ہوئی مغلیہ حکومت کا اثر لے کر شہر آشوب اور قنوطی آہ' کی شاعری کی شکل میں کبھی یہی تعلقات ادب کو انقلاب کے لیے تیار کرتے ہیں۔ روسو' ماشکی' پشکن' مایاکوفسکی کی طرح۔ اس کی ایک صورت نازی جرمنوں کے ادیبوں کولبن ہیر (KOLBEN HEYER) گرم (GRIMM) اور اوُوست (OST) کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے جو نازیوں کی تیسری حکومت کے سب سے بڑے نقیب تھے۔ اس کی ایک متوازن شکل بریخت (BERECHT) بھی ہے جس کا قومیت کا جذبہ' تیسری حکومت کے علم برداروں سے کس قدر مختلف ہے۔ ہندوستان میں وطن پرستی کے جذبے سے متاثر نظمیں اور ادب' چکبست' ظفر علی خاں' پریم چند اور شاعر انقلاب کی تخلیقات اس زندگی کو بھی واضح کرتی ہیں جس سے ہندوستان اس وقت گزر رہا تھا۔ اور ساتھ ہی ساتھ اس انقلاب کے لئے بھی راستہ تیار کرتی جاتی ہیں جو ۱۹۴۷ء میں رونما ہوا اور زندگی کے اس تعلق کو اس مشغلے سے کبھی نہیں سمجھا جا سکتا جس میں کتب خانوں کی سڑی گلی کتابوں کو اُلٹ پلٹ کر اس کے اوّل اور آخری صفحات میں صرف یہ تلاش کرتے رہنا ہے کہ کب چھپی؟ کس مطبع سے چھپی؟ قطعۂ تاریخ کیا ہے؟ قلمی ہے تو بہت اچھا (چاہے کاتب نے اُسے کسی چھپی ہوئی کتاب ہی سے نقل کیوں نہ کیا ہو اور اس نقل میں اپنی جانب سے بہت کچھ بڑھایا گھٹایا ہو) مطبع کا مالک کون تھا؟ مینیجر کون تھا؟ کاتب کا نام کیا تھا؟ وہ پان بہت کھاتا تھا کیوں کہ صفحات پر جابجا پیک کے نشانات سے یہ شبہہ ہوتا ہے۔

کسی خاص شاعر نے نور نامہ نام کی مثنوی لکھی تھی وہ ایک قلمی نسخے میں ملی جو آج سے پہلے کسی نے دیکھا تک نہ تھا۔[1] اور ایسا ادبی مشغلہ رکھنے والے اس بات کی فکر نہیں کرتے کہ اصل کتاب میں کیا ہے۔ لکھنے والے کے مسائل اور خیالات کیا ہیں اور وہ زندگی یا تاریخ کے کس دور سے گزر رہا ہے اس کے بجائے جب کبھی اپنے محبوب مشغلے سے الگ ہو کر یہ لوگ دوسرے ادبی مسائل کی طرف توجہ کرتے ہیں تو نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ ادب اور زندگی میں کوئی واسطہ نہیں۔ دو بھائیوں کے مزاج اور سیرت میں جب بُعد المشرقین ہو سکتا ہے تو کسی ادبی تحریک میں بہت سارے ادیب کیسے شامل ہو سکتے ہیں۔ ہندوستان کی آزادی میں شاعروں اور ادیبوں کا کوئی حصہ نہیں۔ اسے صرف سیاسی لیڈروں نے آزاد کرایا ہے۔ ملک کے سماجی اور معاشی ارتقا کی سمتیں ناول نگار اور ادیب متعین نہیں کرتے بلکہ صرف سیاسی پارٹیاں، ماہرین معاشیات و سماجیات اور ٹیکنیشنز طے کرتے ہیں۔ ادب کو بھلا اس سے کیا واسطہ۔ ملک کی قومی اور سیاسی یا سماجی زندگی میں ادب کا کیا حصہ ہو سکتا ہے وغیرہ۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ کسی ملک کے باشندوں کو ادب، فنونِ لطیفہ اور زندگی کے تمام مسائل کو چھوڑ کر صرف سیاسی پارٹیاں بنانا چاہیے اور الیکشن لڑتے رہنا چاہیے۔ کیوں کہ یہی جماعتیں ملک کی ادبی، سماجی، معاشی اور سیاسی زندگی کے مسائل حل کر سکتی ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تمام حکومتوں کو چاہیے کہ تمام انسانوں کو صرف فوجی بنائیں اور ملک کے تمام آلات اور

---

[1] راقم الحروف کے مقالے "اردو مثنوی کا ارتقا شمالی ہند میں" میں بھی اس طرح کی باتیں کبھی کبھی مل جاتی ہیں۔ یہ مقالہ ۱۹۵۵ء میں لکھا گیا۔

مشینیں انسان کی آسائشیں و آرام کی اشیاء فراہم کرنے کے بجائے بندوقیں اور گولیاں بناتی رہیں۔ اور ادیبوں کو اپنا قلم پھینک کر صرف سپاہی بننا چاہئے یا ماہرِ سیاست۔ کیوں کہ ادیب جب زندگی کے کسی کام کا نہیں تو اس کے ادب کی تخلیق جیسے مہمل کام کرنے سے فائدہ؟

تنقید کا یہ رُخ نہ تو تاریخ سے تعلق رکھتا ہے اور نہ ادب سے، بلکہ اُسے دونوں کی نفی سمجھنا چاہئے کیوں کہ اس میں ان کی تاریخی قوتوں کو پیش نظر نہیں رکھا گیا جن سے ادب اور تہذیبیں وجود میں آتی ہیں، جن سے زندگی کی اجتماعیت کا اظہار ہوتا ہے بلکہ یہ خیالات ان بھٹکے ہوئے لوگوں کے مظہر ہیں جو نہ ادب کی اہمیت سے واقف ہیں اور نہ زندگی سے اس کے رشتوں کو سمجھ سکتے ہیں۔ وہ یہ نہیں سمجھ سکتے کہ اگر ادب زندگی اور تاریخ میں ایک مضبوط رشتہ نہ ہو یا ادب، سماج، عوام اور سیاست کا رُخ بدلنے پر قادر نہ ہو تو حکومتیں وقتاً فوقتاً ادبی تخلیقات کو ممنوع الاشاعت کیوں قرار دیں۔ جب ادیب اور شعراء کے خیالات کسی کو فائدہ نقصان پہونچا ہی نہیں سکتے، ادیب کے خیالات زندگی اور سماج پر اثر انداز ہو ہی نہیں سکتے تو شاعر اور ادیب جو چاہیں بکا کریں اس سے کیا فرق پیدا ہو جائے گا؟ اسی طرح وہ لوگ بھی جو محض ادب پارو ں کو سامنے رکھ کر ادب کی منزل مقرر کرنے کی کوشش کرتے ہیں، ادیب یا فن کار کے خیالات کے سرچشموں تک نہیں پہونچ سکتے اور نہ ان کے محسوسات کی تعبیر کر سکتے ہیں۔

اس طبقے کی تنقید میں ذاتی پسند یا ناپسندیدگی کی شمولیت کے ساتھ لفظی موشگافیوں، قواعد اور عروض کی غلطیوں اور دوسرے محاسن و معائب سخن کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کسی ادیب یا شاعر کے لئے یہ باتیں بھی اتنی ہی ضروری ہیں جتنی کہ

فن کی تکمیل کے لئے اور دوسری باتیں لیکن صرف یہی باتیں کسی فن کی عظمت کا راز نہیں ہوتیں پھر الفاظ کی تراش خراش کا احساس، لغات کا استعمال، الفاظ کے متروکات اور ان کا چلن، ان سب کے ساتھ تاریخ وابستہ رہتی ہے۔ تاریخ سے پہلے کبھو، کیدھر، آئے ہے، جائے ہے، کبھوے ہے، کا استعمال اور ان کے بعد ان تمام الفاظ اور جملوں کے متروک ہو جانے سے اُردو شاعری اور ادب سے ذرا بھی دلچسپی رکھنے والا اچھی طرح واقف ہے۔ تاریخ اور وقت کے ساتھ زبان میں جو لسانی اور صوتی تغیر ہوتا رہتا ہے، فن کے پرکھنے کا جو معیار بدلتا رہتا ہے، بحروں اور اوزان کے استعمال میں جس ٹوٹ پھوٹ اور آزادی کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ تشبیہات اور استعارے جو نت نئے روپ اختیار کرتے جاتے ہیں، غیر ملکی، ملکی اور مقامی زبانیں، کاروباری دُنیا کے جو نئے الفاظ، نئی مشینوں کے نام، اصطلاحات، اور اشارے، سکّوں کا چلن جو کچھ بھی زبان کے ساتھ ادب میں شامل ہوتا ہے وہ کسی نہ کسی عہد تاریخ کی یادگار بنتا جاتا ہے۔ حافظ محمود شیرانی چہار درویش کی تقدیم و تاخیر کا اندازہ بھی اسی طرح الفاظ، زبان اور سکّوں کے تذکرے سے لگاتے ہیں اور ہیت سے تنقید نگار ایسی کلیدی باتیں تلاش کر کے سماج اور تاریخ کو چھوڑتے ہوئے سماج اور تاریخ کی حدوں میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح خالص فن کے دائرے بھی تاریخی حالات اور سماجی ارتقا جو ان تاریخی حالات کا لازمی نتیجہ ہوتا ہے، دونوں مل کر متعین کرتے ہیں۔ لہٰذا کسی بھی مکتب خیال کا نقاد خود کو تاریخ سے نہیں بچا سکتا۔ ٹین۔ ملارے۔ ہرڈر، سینٹ بیو، بلنسکی، ڈاکٹر جانسن، میتھو آرنلڈ، ٹی ایس ایلیٹ، حالی، شبلی، اختر رائے پوری، مجنوں، سرور، احتشام حسین، سب اپنا اپنا عہد ہیں، اپنے دور کا زندہ سماج اور بولتی ہوئی تاریخ۔

یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ یہ کیا ضروری ہے کہ تنقید نگار ادب کا تقابلی یا اعلیٰ تخلیق کے تمام گوشوں کو متوز کرے؟ ــــ یہ کیا ضروری ہے کہ ادیب کی جو زندگی اس کے سماجی حالات نے بنائی ہے اس کو سمجھے بغیر اس کے فن کو نہ پرکھا جائے؟ کیا ادیب کی زندگی میں صرف تاریخ اور سماج ہی اہم پارٹ ادا کرتے ہیں؟ مذہب، اخلاقیات وغیرہ اس پر اثر انداز نہیں ہو سکتے؟ نفسیات یا انفرادیت کا کچھ اثر ہو سکتا ہے یا نہیں؟ غزل جیسی داخلی شاعری کے ساتھ کیا تنقید کا داخلی ہو جانا ممکن نہیں؟ کیا تاریخی شعور کی تلاش تنقید کو بالکل سائنٹیفک طور پر مکمل کر کے ادب کا پورا احاطہ کر سکے گی؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب قطعیت کے ساتھ نہیں دیا جا سکتا کیوں کہ ادب کو ناپنے کا کوئی ایسا مکمل پیمانہ نہیں جو سائنس کے تجربات اور نتائج کی طرح بالکل صحیح نتیجہ برآمد کر سکے۔ پھر تاریخی تلاش میں تو نتائج کے لئے اور دشواریاں ہیں۔ لیکن یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اگر نقاد کسی فن پارے میں روح عصر، ادیب کے ایک خاص رجحان کا سبب اور حقیقتوں کی چھان بین کرنا چاہے گا تو بغیر تنقید کی ایسی کوشش اور تلاش کے تاریخی اور سماجی طریقوں کے، یہ چھان بین ممکن نہ ہو سکے گی۔ فنی خوبیوں کی تلاش کے ساتھ ساتھ انسانی ہمدردی، نیک نیتی، انسانی فلاح و بہبود، بغیر سوشلزم اور مادہ کے علمی تصور کے، صرف عینیت پرستی اور ظاہری رکھ رکھاؤ اسے ممکن بنائیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ رومانی شعرا ر خیالات کو مادی تعبیر نہیں دے سکتے اور اس فن میں جمالیات کا احساس بھی ان کے یہاں زندگی کے تاریخی اور سماجی رشتوں سے بہت دور ہو جاتا ہے۔ تاریخ، سماج، معاشی ذرائع، مادہ اور کلچر میں جو ایک اندرونی رشتہ ہے جو اپنے تانے بانے میں ادب اور فن کے تصور کو لپیٹتا رہتا ہے اور تاریخی اور سماجی تنقید نگار انھیں اندرونی تہوں میں ڈوب کر ادب کا

جائزہ لیتا ہے۔

سینٹ بیوؔ نے ادیب اور ادب کے لئے درخت اور پھل کی مثال دی تھی اور ناقد ایک ماہر نباتیات ہے جو پھل کے ذائقے اور رنگ و بو کی تلاش میں درخت کی بیخ و بُن میں سرایت کر جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ پھلوں کے خراب ہو جانے کی وجہیں، پانی کی کمی، درخت کی عقبی زمین کے نقص، روشنی اور ہوا کی کمی میں ڈھونڈتا ہے۔ ناقد ایک عام سامع یا قاری نہیں ہوتا، جب تک وہ ادیب کی تخلیق کے سرچشموں کا پتہ نہ لگائے، اُس کے حالات کو نہ سمجھے۔

آج سے کوچہ و بازار میں مرنا ہے روا ظُلم کی چھاؤں میں چُپ بیٹھ کے جینا ہے حرام
(سردار جعفری)

زباں کو بند کریں یا مجھے اسیر کریں مرے خیال کو بیڑی پنہا نہیں سکتے
(چکبست)

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
(غالبؔ)

پھرے ہے پارۂ دل چشم اشکبار میں یوں جلا کے چھوڑ دے جیسے کوئی بھنور میں چراغ
(ظفرؔ)

میں تیرے صدقے نہ رکھ اے مری پیاری روزہ بندی رکھ لے گی ترے بدلے ہزاری روزہ
(انشا)

جیسے اشعار کی روح اور اس ماحول تک نہیں پہونچ سکتا جس ماحول میں یہ شعر کہے گئے ہیں۔ کرشن چندر کے "حُسن اور حیوان"، "کالو بھنگی"، بیدی کے "پان شاپ"، "اپنے دُکھ مجھے

دے دو' احمد ندیم قاسمی کے عبدالستین ایم۔ اے' رئیس خانہ' سناٹا' شنکر پلے کے' دو سیر دھان' کاموُ (CAMUS) کے پلیگ' ہیمنگ وے کے' گھنٹہ کس کے لئے بجتا ہے۔ (FOR WHOM THE BELL TOLLS) یا ہتھیاروں کو الوداع (FAREWELL TO ARMS) یا پھر بیٹنگ شعرا (BEATNIC POETS) کی تخلیقات کا جائزہ بغیر تاریخی سماجی تشریحات کے ممکن نہیں۔ ان تمام فن پاروں میں اس وقت کا سماج اور تاریخی حالات سب بول رہے ہیں جنھیں صرف لطف لے کر اور ظاہری فن کی تلاش سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ ایسی تلاش ادب کی حرکی قوتوں کا انکار بھی ہے اور ناقد کو اندھیرے میں بھٹکاتی پھرتی ہے۔

ٹین (TAINE) نے جب فن کار کا جائزہ لینے کے لئے نسل' ماحول (MILIEU) اور وقت (MOMENT) کو صحیح طور پر معیار قرار دیا تو نسل سے اس کی مُراد ملک اور قوم سے تھی جو ادیب کے مزاج میں جسمانی طور پر داخل ہو کر اس کلچر کو بھی سمو دیتے ہیں جسے تاریخ کا ایک مخصوص دور اس قوم کو عطا کرتا ہے۔ لیکن اگر ٹین کے خیال کو تھوڑی سی وسعت اور دے دی جائے تو اس نسل میں شعرا کی ایک نسل بھی شامل کی جا سکتی ہے جو ایک روایت کے زیر اثر پروان چڑھتی ہے اور جس کے شاعر اور ادیب وقت کے تفاوت کے ساتھ بھی اپنے خیالات دوسروں تک پہونچاتے رہتے ہیں اور خیالات کی یہ ترسیل' وقت کے تقاضوں کے ساتھ شامل ہو کر اپنے اسکول سے مل جاتی ہے۔ اور نہ صرف اسکول سے بلکہ دور کے ان لوگوں سے بھی جو کسی ایک وقت میں اپنا مذاق متعین کرتے ہیں —— کیونکہ اسکول لوگوں کے مذاق ہی سے متعین ہوتے ہیں۔ اور فن کار اس مذاق میں سب کا نمائندہ یا ایک بلند آواز ہوتا ہے جو سارے خیالات

کو متحد کر کے کسی مخصوص فکر یا فن میں ڈھال دیتا ہے اور ان بلند آوازوں میں جب کوئی ادیب اپنے لئے فکر اور تخاطب کے راستے الگ کرنے لگتا ہے تو سب سے اوپر اُٹھ کر منفرد ہو جاتا ہے لیکن اس دھارے سے بنیادی طور پر الگ نہیں ہوتا۔ اس بات کی وضاحت کچھ اس طرح ہو سکتی ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی دلی، زوال آمادہ مذاق، سطحی رنگینیوں، شاعری کے بندھے ٹکے اصولوں اور شاعری کے ایک عام مذاق کے ساتھ ساتھ سوسائٹی کے مخصوص اصولوں کی دلی تھی جس میں شاہ نصیرؔ، ذوقؔ، معروفؔ، شیفتہؔ، آزردہؔ، آغا جان عیشؔ سبھی ایک رنگ میں تھوڑے بہت فرق کے ساتھ نظر آتے ہیں لیکن غالبؔ یا مومنؔ کی آواز ان تمام روایتوں کو لے کر سب سے اوپر اُٹھتی نظر آتی ہے اور تاریخ کا دھارا، ان کی شاعری میں تمام عصری عناصر کو کہیں دکھیں کھپا کر ان کی آوازوں کو منفرد بھی بنا دیتا ہے۔ بام و در، کوچے، شہنشاہ کی مصاحبت سے سوسائٹی میں وقار حاصل ہونے کا خیال، زندگی کی بے کیف گزران، عشق کی مخصوص روایتیں، مسائل تصوف، پر زور وغیرہ سے گزرنے کے بعد غالبؔ کی حکیمانہ نظر، منفرد طرزِ اظہار، رجائیت اور بلند نظری اس عام سطح سے اوپر اُٹھتی ہے جہاں بہت سی آوازیں گڈمڈ ہیں۔ انیسؔ اپنی منفرد آواز کے باوجود تاریخ کے اس دھارے میں بہہ رہے ہیں جس میں لکھنؤ کا سماج بہہ رہا تھا اور مرثیوں میں "چال کیا تھی کہ ہزاروں کے گلے کٹتے تھے" وہ یاں تھی کہ حوروں نے بکھرا دیئے تھے بال، گہہ تھمی، گاہ بڑھی، گاہ رکی، گاہ چلی" میں رقص کا سماں اور معشوقانہ ادائیں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔ رعایات لفظی کا استعمال، بے نقط مرثیے، میراث، شرافت نسلی کا امتیاز، مرثیہ کہنے کا ماحول، میدانِ جنگ کے بجائے محفلوں ہی میں تلوار اور نیزے کی چمک دیکھنے کی خواہش، جب ان تمام منزلوں سے گزر لیتے ہیں تب انیسؔ کی انفرادیت انھیں ایک

بڑے فن کار کی شکل میں لے کر ابھرتی ہے۔ یہیں سے شخصی سعی و تفحص یا جینئس کی شاخ پھوٹتی ہے۔

شخصی سعی و تفحص، جسے ادیب کی انفرادیت سے تعبیر کیا جاتا ہے اس کا سلسلہ ادب کے اس تاریخی بہاؤ میں بڑا عجیب و غریب ہے اور دل چسپ بھی۔ درحقیقت ادب کے اس تاریخی بہاؤ میں مختلف مکتبِ خیال کے لوگ شامل رہتے ہیں جو ایک دوسرے سے طبعی اور ذہنی صلاحیتوں کی بنا پر مختلف ہوتے ہیں اور کبھی ایک ہی مکتب میں مختلف تجربوں کے باعث اپنے اپنے راستے الگ مقرر کرتے ہیں۔ تاریخ باوجود اپنی تمام طاقتوں کے شخصی مزاج کے اس رُخ کو نہیں بدل سکتی جس میں چیزوں سے یا حالات سے ایک خاص انداز پر متاثر ہونے کی خاصیت یا صلاحیت ہوتی ہے۔ لیکن اس انفرادی صلاحیت سے یہ مطلب نکالنا کہ انسان جماعتی طور پر کسی ایک فکری مرکز پر آ ہی نہیں سکتے، بڑی غلط سی بات ہے۔ انفرادیت کے معنی ادب میں بس یہی ہو سکتے ہیں جس کا اشارہ اوپر کیا گیا۔ تاریخ کی خارجی باتیں، حادثات اور تبدیلیاں سب پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ادیب انھیں ساتھ لے کر ان کے مثبت اور منفی اثرات اور حالات کے مختلف رُخوں سے اپنی پیش کش میں نیا ڈھنگ اور نیا پن، تجربوں کی بنا پر پیدا کرتا رہتا ہے لیکن تاریخ اور سماج کے ہالے کو توڑ کر باہر نہیں جا سکتا۔ شیکسپیئر، مارلو، اسپنسر، ٹامس مور، فلپ سڈنی اور بن جانسن سب تھوڑے بہت فرق کے بعد ایک ہی وقت اور تاریخ کی پیداوار ہیں لیکن شیکسپیئر اپنے خاص تجربوں اور طرز کے لحاظ سے اپنے عہد کی سب سے الگ آواز معلوم ہوتا ہے۔ صنعتی انقلاب اگر نہ ہوتا تو اس ڈکنس کا تصور نہیں کیا جا سکتا تھا جس نے محنت کش طبقے سے دل چسپی لے کر ان کی زندگیاں ناول کے صفحات پر منقش کر کے

انگریزی ناول کو ایک نیا رُخ دے دیا لیکن اسی وقت تھیکرے کی وینٹی فیر (VANITY FAIR) بھی ملتی ہے جو محنت کش طبقے کے بجائے لندن کی اونچی سوسائٹی کی تصویر کشی کرتی ہے۔ اسے کسی نئے پن یا کسی قوت ایجاد سے معرّا تو کہا جاسکتا ہے لیکن تاریخ کے اس دھارے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ تھیکرے، ایک ہی وقت میں تاریخ کے اثرات ایک دوسرے طبقے کے انسانوں پر کیا پڑ رہے ہیں، اس کا مبلغ ہے اور اپنے گھسے پٹے تجربوں کے باعث پرانی دیوار کو منقش کرتا رہا ہے لیکن اس نقش کے پیچھے دیوار اپنے تمام حوادثِ زمانہ کے ساتھ دیکھی جاسکتی ہے۔ یہی صورت جارج ایلیٹ کے مڈل مارچ، برانٹی بہنوں کے ناول اور والٹر اسکاٹ کے ناولوں کی بھی ہے۔ لیکن ڈکنس وقت کے سچے ترقی پسند راستے کو اپنا کر اپنے وقت کا جینیئس بن جاتا ہے۔ پریم چند کو جو چیز اپنے عہد کے ناول یا افسانہ نگاروں سے الگ کرتی ہے وہ ان کا ایسا شعور ہے جو دیہات کی زندگی کے نہاں خانوں میں پہونچ کر اس کی تہوں سے اصل خوبی اور خرابی کو باہر نکال لاتا ہے اور انقلاب کی دھیمی آنچ سے ہمارے جذبات کو برانگیختہ کرتا جاتا ہے لیکن اسی وقت شرر اور فیاض علی بھی ہیں جو انھیں حالات سے دوسری طرح کا اثر لیتے ہیں۔ شرر زمانے کی اس انقلابی کیفیت سے اسلامی احیاء کی کوشش کرتے ہیں۔ فیاض علی اور طیب نئی زندگی اور پرانی زندگیوں کے ملاپ (FUSION) سے اس رومانی کیفیت کو منعکس کرتے ہیں جو ایک خاص طبقے میں سماجی آگہی سے نئی روشنی کے ساتھ بیدار ہو رہی تھی۔ سوسائٹی کی سیاسی انقلابی کیفیت کو چھوڑ کر اصلاحی تبدیلیوں کی خواہاں اس وقت کی خواتین ناول نگار احمدی بیگم اور نذر سجاد حیدر رہیں۔

کرشن چندر، بیدی، احمد ندیم قاسمی، عصمت اور منٹو کے ساتھ ایک دوسرا دور

دور شروع ہوتا ہے۔ جسے اشتمالی آگہی کا دور کہنا چاہیے۔ یہ سب بھی تاریخی بہاؤ میں ایک ساتھ بہہ رہے ہیں۔ لیکن اپنی پوری ترقی پسندی، فن کی نئی قدروں کے احساس اور انقلابی تصوّرات کے ساتھ اپنی انفرادیت کا بھی تعین کرتے رہتے ہیں۔ ایک ہی گروہ اور عمر کی تقریباً ایک ہی منزل کے باوجود سب کے رنگوں کی الگ الگ نشان دہی ہوتی ہے۔ احمد ندیم کے 'کفارہ' کا ہیرو پیر محمد پریم چند کی دنیا میں بھی ہے، گاندھیائی آہستہ روی، اور نرم مزاجی سے بھی گزرتا ہے لیکن ندیم کی ذہنی انقلاب کی کوشش اسے زندگی کے پیچ و خم سے گزار کر گرفتاری کے بعد زندگی کے اس چیلنج کے لئے تیار کردیتی ہے جس کے لئے ترقی پسند افسانہ نگار اپنے کرداروں کو تیار کرتے ہیں اور پھر احمد ندیم کی انفرادیت، ان کی چہکار، ابہام و تفہیم اور کرداروں کے تیقن کے ساتھ ساتھ ان کے طور پر بڑھنے اور پھیلنے سے عیاں ہو جاتی ہے جن میں وہ ہیجانی کیفیت کبھی نہیں ملتی جو کبھی کبھی کرشن چندر کے کرداروں میں پیدا ہو جاتی ہے۔ عصمت اور منٹو اپنی جنسیت نگاری (PORNOGRAPHY) کے ساتھ بھی اسی نظام زندگی کے خواہاں ہیں جس کی تمنّا کرشن چندر اور ندیم یا بیدی کرتے ہیں۔ پھر جنسیت نگاری میں بھی عصمت اور منٹو کے نقطۂ نظر اور پیش کش میں واضح فرق ہو جاتا ہے۔ ایک جنسی اصلاح کے لئے کوشاں ہے تو دوسرا جنسی کج روی کے راستوں سے حقیقت نگاری کا مدعی ہے لیکن جب ان سب کو اکٹھا کرکے ایک وحدت میں منسلک کیا جاتا ہے تو نصب العین میں کوئی تضاد یا بُعد نظر نہیں آتا۔ سب اس بات کے متمنّی ہیں کہ بنی نوع انسان کی بہتری کی صورتیں فراہم کی جائیں کہیں انھیں زندگی کے سیدھے راستوں پر چلاکر، زندگی کی رنگا رنگی دکھا کر اور کہیں حیات کی عفونت اور مشکلوں سے گزار کر،

جو نہ تو زندگی کے بنیادی اصولوں اور ضرورتوں کو مسخ کرتی ہیں اور نہ انسانی زندگی کی اعلیٰ قدروں کو چھوڑتی ہیں اور نہ اپنی تاریخ کے راستے سے الگ ہوتی ہیں۔ ہم برسرِ جِبِراوراک سے اپنا سجود ، وبائے عام میں نہ مرنے کی تمنا اور ، اعجز نامہ ، کے اعلان کو ہم عصری چشمک سمجھنا چاہئے۔ یا ادیب کی ایسی خواہش جو ادب کو روندے ہوئے راستوں سے الگ کر لینے کی کوشش ہے۔ جو باتوں کو اپنی جبلی، فنی، عقلی اور جذباتی کیفیت میں سمو کر ایک نئی شکل میں ظاہر کرتی ہے۔ جہاں ماضی کا محاکمہ، تاریخ کی کڑیاں، اور حال کی ماضی وابستگی ان تمام باتوں کا اتصال ہے اور جن کے باعث فن کار ادب کے میدان میں ایک نئی اور منفرد راہ پر چلتا نظر آتا ہے اور اس انفرادیت میں بھی مقبولیت انھیں تخلیقات کو میسر آتی ہے جنھوں نے کائنات کا درد اپنے اندر سمیٹ لیا ہو اور فن کے تمام متناسب اور متوازن اصولوں سے عہدہ برآ ہونے کے ساتھ تاریخ کی ان رووں کو ساتھ لے کر آگے بڑھی ہوں جو کسی سیاسی سماجی نظام کی اندرونی تہوں میں پیدا کرتی ہیں۔

۱۹۶۴ء

نئی غزل کی زبان

مقالے کی ابتدا ہی میں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ اس مقالے میں جس نئی غزل کی زبان سے بحث کی گئی ہے وہ نئی شاعری کی نئی غزل ہے جس میں زبان کا مسئلہ بہت اہم بنا ہوا ہے اور جس میں زبان کی شکست و ریخت اور معنوی سطحوں کے بڑے تجربے کئے جا رہے ہیں۔ نئی غزل کی اس نئی زبان کو صرف دس پندرہ سال کے عرصے تک محیط سمجھنا چاہیئے اور کلاسیکی انداز کی غزلوں کی زبان سے اسے الگ رکھنا چاہیئے۔ یہی نئی غزل آج کی غزل کا بھی مسئلہ ہے اور میرے خیال میں آج جب غزل کے ارتقا یا انحطاط کی بات اٹھائی جاتی ہے تو یہی غزل معرض بحث میں آتی ہے۔ تفہیم و ترسیل کے لئے بھی اور نئی معنویت اور نئے تجربوں کے لئے بھی۔ اسی لئے غزل کے اس لسانی مطالعے کو صرف نئی غزل تک محدود سمجھنا چاہیئے۔ اگرچہ یہ بات اٹھائی جا سکتی ہے کہ جدید دور کی غزل میں وہ تمام تخلیقات کیوں نہیں آتیں جو آج کے دور میں پیش کی جا رہی ہیں لیکن اس وقت اس بات کا موقع نہیں۔

کسی بھی شاعری میں زبان کے مسئلے سے بحث کرتے ہی تفہیم کی جو مختلف سطحیں زبان میں ہوتی ہیں اُن سے بحث کا شروع ہو جانا لازمی سی بات ہے۔ زبان EMOTIVE ہے یا COGNATIVE، اس کی لسانی تاریخ میں جو اتار چڑھاؤ

ہو رہے ہیں' ان سے شاعر باخبر ہے یا نہیں، تفہیم شعر کے لئے زبان کو تاریخی ارتقا کے ساتھ دیکھا جائے یا محض شاعر کے تجربوں کو بنیاد بنا کر اس کا تجزیہ کیا جائے' یا زبان کی روایت اور قدیم اساتذہ سے اُسے پرکھا جائے، غرض کہ بہت سے سوالات اور بہت سی اُلجھنیں بیک وقت شروع ہو جاتی ہیں اور خاص طور پر جب غزل تک محدود ہو کر بات کی جائے تو زبان کے استعمال کا تصور اور محدود ہو جاتا ہے۔ غزل کی زبان جس کا تصور تقریباً ہر دور میں جذباتی (EMOTIVE) رہا ہے اگرچہ وقتاً فوقتاً اس میں تفکر کی عمق بھی پسند کی گئی مگر ایک عام تصور' غزل کی زبان کا' 'جذبات کی زبان' ہی رہا اور اسی لئے غزل ایک ایسا فن بنتی گئی جسے بالکلیہ ART OF THE EAR سمجھا جاتا رہا جس سے جذبات برانگیختہ ہو سکیں اور اگر کبھی کبھی ART OF THE INWARD EYE بن جائے تو نورٌ علیٰ نور کا مزہ ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ شعر کی تخلیق کے وقت شاعر کا ذہن صرف محسوسات سے وابستہ رہتا ہے۔ محسوسات جو اس کے تجربات کا نچوڑ ہوتے ہیں اور وقتاً فوقتاً ذہن کے کسی کونے میں ذخیرے کے طور پر اکٹھا ہوتے رہتے ہیں انھیں محسوسات کو لسانی لوازم کے سہارے وہ قاری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ تخلیق شعر کے وقت شاعر کسی لسانی نظام یا نحوی قانون کی طرف متوجہ نہیں رہتا مگر اس کے "گرد و پیش"، اس کے ذہن میں متحرک رہتے ہیں اور اس طرح زندگی کے تجربات کے ساتھ وہ اس زبان کا بھی تجزیہ کرتا رہتا ہے جس میں اس کے گرد و پیش کے انسان' اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں یا جو روزانہ کی زندگی میں اپنے تجربات کی بنیاد پر ویسی ہی زبان بولتے رہتے ہیں۔ نئی غزل نے بھی اسی روزانہ کی زبان کو اپنے اظہار خیال کا محور بنایا ہے۔ نئی غزل کی زبان میں اسی لیے

دری CATCH WORDS اور پیچیدہ اظہار کا تجربہ کیا جارہا ہے جو آج کی زندگی میں در آئی ہے۔ یہاں اُن لوگوں کو معرضِ بحث میں نہ لایا جائے۔ جو نئے تجربوں کے شوق میں زبان کو اُس منزل تک لے گئے جہاں تفہیم بھول بھلیّوں میں گم ہو کر رہ جاتی ہے۔

بہرحال نئی غزل میں زبان کا مسئلہ کلاسکی انداز سے بالکل الگ ہو گیا ہے۔ وہ روز بروز SENSE سے زیادہ EMOTION کی طرف متوجہ ہے۔ SENSE سے اس کا تعلق ثانوی ہو چکا ہے اور اسی لئے نئی غزل کی نئی زبان، معنویت کی زیادہ فکر نہیں کرتی۔ وہ معنویت کی خاطر EMOTION پر کنٹرول لگانے کو تیار نہیں اور ایسی کوشش کو محض INTELLECTUALISM سے تعبیر کرتی ہے یا درسی اور مکتبی سمجھتی ہے۔ اور اسی لئے نئی غزل سے فکری سطح چھوٹتی جاتی ہے۔ فکر کے لحاظ سے نئی غزل اوپر سطح پر آ گئی ہے۔ ہاں زبان کی پیچیدگی اور ژولیدہ بیانی کے باعث معنوی تہیں کبھی کبھی گہری ہو جاتی ہیں جن پر علائم مزید پردے ڈال دیتے ہیں۔ آزاد تلازمۂ خیال (FREE ASSOCIATION OF IDEAS) کے ساتھ اُس نے معنوی تہہ داری اور فکری ذمّہ داری (اگر کہیں ہے) قاری کے سپرد کر دی ہے۔ اور قاری اس ذمّہ داری سے نپٹنے کے لئے TRIAL AND ERROR کی کشمکش سے دوچار رہتا ہے۔ اوپری سطح جب نئی غزل میں زبان کی اوپری سطح سے مل جاتی ہے تو بسا اوقات اہمال واقع ہو جاتا ہے اور چونکہ الفاظ معنی سے الگ الگ ملتے ہیں اس لئے لفظ و معنی میں رابطہ شاذ و نادر ہی ہو پاتا ہے۔

نئی غزل کی یہ پیچیدہ حالی اور معنوی کم یابی عجیب ہے۔ پرانی غزل میں شعر کا دارومدار بہت کچھ تخئیل پر ہوتا تھا۔ نئی غزل میں الفاظ ہی سب کچھ ہیں۔

تخئیل کو نیا شاعر ایک پہلے سے گڑھی گڑھائی چیز سمجھتا ہے اس لئے اس میں نیا پن، پیدا نہیں ہو سکتا اور نہ آج کی زندگی تخئیل کی زندگی ہے۔ آج انسان صرف روزانہ کی زندگی میں زندہ ہے اس لئے نہ آئیڈیل ہو سکتے ہیں اور نہ تخئیل۔ روزانہ کی زندگی میں الفاظ کی تلاش پہلے ہوگی۔ آدھی سے زیادہ زندگی، بسوں اور ٹرینوں میں گزارنے والے پہلے روزانہ کے معمولات سے زبان سیکھتے ہیں اور وہی ان کی شاعری کے VEHICLE ہیں۔ نئی غزل تیر کا غم نہیں پیدا کر سکتی۔ اُس کی ہنگامہ خیز زندگی میں، بیٹھ کر سوچنے اور سونے کا موقع کہاں۔ اسی وجہ سے نئی غزل کی زبان اور فکر میں ایک کشمکش کا عمل جاری رہتا ہے۔ کبھی خیال زبان کا ساتھ دیتا ہے اور کبھی زبان خیال کا ساتھ نہیں دے پاتی۔ کبھی تجربہ محدود اور بالکل نجی ہوتا ہے، کبھی زبان نجی اور مقامی ہو جاتی ہے تو معنویت دوسروں کے لئے بیکار ہو جاتی ہے کبھی زبان معنی سے رابطہ جوڑ لیتی ہے اور کبھی صدا بہ صحرا معلوم ہوتی ہے۔ یہ معنوی رابطہ اُن نئے غزل گویوں کے یہاں اکثر مل جاتا ہے جو قدیم رنگِ سخن سے بھی آشنا ہیں اور زبان کو صرف کھُردری بنانے یا اہمال کو اہمیت دینے کے قائل نہیں۔ اُن کی غزلوں میں ترکیبوں کی رنگارنگی اور الفاظ کا خوب صورت استعمال ایک کیفیت پیدا کرتا ہے جو محسوسات کو بھی ایک نئی معنویت سے روشناس کراتے ہیں۔ ؎

پھر غبارِ شام سایہ چاک پیڑوں پر گرا
پھر ہوا میں ٹوٹتے لمحات کی جھنکار ہے

(زیب غوری)

رفتہ رفتہ شام کے سائے گہرے ہوتے جاتے ہیں
دھیرے دھیرے سارا منظر ڈوب رہا ہے میرے ساتھ

(زیب غوری)

میلے دُھندلے شیشے میں تصویر ٹنگی ہے بر سوں سے — رات مجھے احساس ہوا اس میں تو قید میں ہی ہوں

(پرکاش فکری)

میں نالۂ سکوتِ سنگ کا ہوں — صحرا نے بہت سنا ہے مجھ کو

(شہاب جعفری)

لیکن نئی شاعری کے اصول ساز، اس کلام کو بہت اچھی شاعری نہیں سمجھتے کیونکہ یہ زبان اور طرزِ فکر قاری کو وہی مسالہ فراہم کرتے ہیں، جس کا وہ پہلے سے امیدوار ہے۔ نئی شاعری کی اصل زبان وہ ہے جو قاری کو روایتی تصویر تک نہ پہنچائے بلکہ ایک نیا راستہ دکھائے اور جن الفاظ کے ساتھ قاری کا ذہن پہلے سے بندھا ہے، اُن سے جھٹکا دے کر چھڑا دے۔ جب قاری اور سامع زبان اور تخیل کے روایتی منظر اور پس منظر سے نکل آئے گا تب الفاظ، زبان اور فکر کی نئی سطحیں اس پر منکشف ہو سکتی ہیں۔

نئی غزل کے مطالعے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ الفاظ کی اندرونی تفہیم دھیرے دھیرے بدل رہی ہے اور وقت کے ساتھ یہ تبدیلی لازمی سی ہوتی جاتی ہے۔ نہ یہ کہ نئے الفاظ داخل ہو رہے ہیں بلکہ اپنے نئے قالب کے ساتھ، نئی اشاریت اور نئی معنویت بھی لا رہے ہیں۔ نئی غزل، اپنے الفاظ کی دُنیا اور اپنے آہنگ سے ہی پہچان لی جاتی ہے۔ نیا غزل گو پرانی روایتوں کو جاننا نہیں چاہتا لیکن زبان اور خیالات کی ایک نئی روایت، جو اس کے یہاں آج سے کچھ دنوں پہلے بنی تھی، وہ اب خود اُس کا اسیر ہوتا جاتا ہے۔ اور نقال نئے ہر طرف الگ گھسیٹے پھر رہے ہیں۔

نئی غزل کا نیا آہنگ: اصلاً محض لایعنیت (ABSURDITY) اور یہاں ABSURDITY کے وہ معنی نہیں لینے چاہئیں جو جہلیت کے مماثل ہیں بلکہ

ABSURDITY کو "بے مقصد" سمجھنا چاہیئے۔ یعنی شاعری کا کوئی مقصد نہیں۔ اس لئے نئی غزل کی زبان اور معنی میں ہر وقت تفہیم کے سلسلے ملانا ایک فضول کام ہے۔ الفاظ کا محض آہنگ اور اُن کی صوتیات محض ذہن میں کوئی امیج پیدا کردے یا معنی کی سرحدوں تک ذہن کو پہنچا دے تو بس یہی کافی ہے۔ ہم اِن الفاظ سے کسی قسم کا تقاضہ نہیں کرسکتے۔ پھر الفاظ تو محض ایک لمحاتی اشارہ ہیں جو دوسرے الفاظ کے رابطوں اور محلِ استعمال سے اپنی معنویت بدلتے رہتے ہیں۔ اس لئے الفاظ کی ایک مخصوص معنوی سطح پر اصرار، مناسب نہیں اور نہ اِن الفاظ کی تراش خراش پر بہت زیادہ زور دینا چاہیئے۔ شاید اسی لئے کچھ شعراء نے، کچھ غزلوں پر "کھُردری غزل" کا عنوان لگا رکھا ہے۔ کسی مقصد سے الفاظ کو الگ کرکے، لفظوں کی معنوی سطح بدلنے میں آسانی رہتی ہے۔ ہر ذہنی سطح کا آدمی اپنے لحاظ سے اسے پسند کرسکتا ہے۔ قدیم غزل میں بھی ایسے معنوی اَبعاد ملتے ہیں۔ اسی وجہ سے برمحل اشعار پڑھے جاتے ہیں، جب کہ وہی اشعار دوسری سچویشن میں اپنی معنوی تہیں بدل دیتے ہیں۔ اس لیے نئی غزل سے روایتی معنویت کا تقاضہ فضول ہے۔ پھر آہنگ کی بات یہ ہے کہ خیال کون سا ہے؛ نیا آہنگ، پُرانا خیال برداشت نہیں کرسکتا۔ یہی نہیں، بلکہ اس کے لئے نئی زبان بنانی پڑتی ہے۔ اس لئے کہ نئے محسوسات میں الفاظ کا قدیم انعکاس (EXPOSITION) کام نہیں آتا۔ نئے آہنگ کے لیے، الفاظ کو INCOHERENT ہونا پڑتا ہے، کیونکہ حالات آج کے خیالات اور ذہنی ہم آہنگی کو منتشر کیے ہوئے ہیں۔ نئی غزل، اسی لیے، منتشر خیالی سمیت، لڑکھڑاتے ہوئے الفاظ کے ساتھ JUXTAPOSED ہوگئی ہے۔ اب اس میں ذہنی ہم آہنگی

ہے، نہ معنوی تسلسل اور نہ پرانے ذہن کو آسودہ کرنے کی صلاحیت۔ اگر کوئی پرانی لہر اس میں ملتی ہے تو محض بحر، قافیہ اور ردیف کی پابندی جیسے فارم کی حد تک قدیم غزل سے مستعار سمجھنا چاہئے۔ نئی غزل کے مشمولات میں بھی انتشار ہے۔ حکایت "بایار گفتن" کی روایت دفترِ پارینہ بن چکی ہے۔ نئی غزل میں بس پرانا فارم ہے۔ لڑکھڑاتے ہوئے الفاظ ہیں اور ایک آہنگ ہے۔ اور کوئی پرانی روایت باقی نہیں، بلکہ مزاجی، فکری، لغوی اور لسانی روایت کے خلاف، بغاوت کا جذبہ کارفرما ہے۔ جملے کی نئی ساخت، الفاظ کا انوکھا صرف، نئی معنوی تہوں کی تلاش، یہی نئی غزل کی سمت ہے۔ نیا غزل گو اس بات کی کوشش چاہتا ہے کہ الفاظ کو، شاعر کے بجائے، خود شعر کی فضا اور آہنگ کے سپرد کر دینا چاہئے اور پھر ان حالات میں جو بھی جیسی معنوی سطح ابھرے، خیالات کے ہالے بنیں، انھیں بننے دینا چاہئے۔ کسی لفظ سے اس کے پہلے سے مقرر کردہ معنی کا تقاضہ شاعری سے شعری صلاحیت کو سلب کر لیتا ہے کیونکہ آج شاعری لغت معنی سے زیادہ صوت الاذن ہے۔ صوت الاذن کی بات میں نے اس لئے کہی کہ اسی سے آہنگ کا سلسلہ بھی ملتا ہے۔ اگر سننے سے اس بات تک ذہن پہنچ جاتا ہے جو شاعر کہنا چاہتا ہے تو لغت میں الفاظ کے وہ معنی ہیں یا نہیں، شاعر کو اس سے کچھ غرض نہیں۔ الیگزینڈر پوپ جو شاعری میں صرف زبان اور ہیئت کا رسیا تھا، تقریباً ایسی ہی بات کہتا تھا۔

OF COURSE IT IS NOT JUST THE IDEA THAT MAKES THE POEM; IT IS THE BEATY OF ITS LANGUAGE AND FORM.

(یقیناً یہ خیال نہیں ہے جو کسی نظم کی تشکیل کرتا ہے بلکہ یہ نظم کی ہیئت اور اس کی زبان کی خوبی ہے جو اس کی تشکیل کرتی ہے)

ذرا دیکھا جائے کہ یہی بات اردو کے شعراء اور ناقدین نے کتنی بار کہی ہوگی ؟ تو جدید غزل میں بھی یہی مسئلہ درپیش ہے ۔ کلاسیکی غزل میں جو ترتیبِ الفاظ (WORD-ORDER) کا تصوّر تھا وہ جدید غزل میں نہیں ۔ بس فارم ہے اور الفاظ کی نئی معنوی خوب صورتی اور یہ معنویت انفرادی توجیہہ اور محسوسات کے ساتھ ۔ یہاں کچھ مثالیں پیش کر دی جائیں تو بات آگے بڑھے :-

بادل کو دیکھتے ہی لگی تن بدن میں آگ ‎ ‎ ‎ جب تک پھوار آئے بھرا شہر جل گیا
(وزیر آغا)

دھوپ نے ناخن گڑوئے ہیں گلو کے خون میں ‎ ‎ ‎ زخم خوردہ خوشبوئیں پھرتی ہیں سر پکڑے ہوئے
(عمیق حنفی)

چھپی تھی ریت کی باہوں میں تیغ تشنہ لبی ‎ ‎ ‎ چمکتی ریت میں ڈوبا ہوا سفینہ تھا
(مظہر امام)

کونپلیں زخموں کی پھر مرجھا گئیں اہلِ جنوں ‎ ‎ ‎ آؤ شاخِ آرزو کو خون سے سینچو ذرا
(شہریار)

بھٹکتی پھرتی ہے تعبیر کے سرابوں میں ‎ ‎ ‎ ہوئی تھی ٹوٹتے خوابوں سے چشم وابستہ
(وحید اختر)

میں رات رات جلوں سگرٹوں کی راکھ بنوں ‎ ‎ ‎ میں خواب خواب ترا ذکر بار بار کروں
(باقر مہدی)

وہی اک موسمِ سفاک تھا اندر بھی باہر بھی — عجب سازش لہو کی تھی عجب فتنہ ہوا کا تھا

(بانی)

آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں — ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی

(عادل منصوری)

بھیگتے تپتے جنسی کے ہفت رنگ آغوش میں — ذرہ ذرہ ٹوٹتے گل، دست خارا آشنا

(شمس الرحمان فاروقی)

چپ چپ مکان، راستے گم سم، نڈھال وقت — اس شہر کے لیے کوئی دیوانہ چاہیے

(ندا فاضلی)

دشت بے سمت سے گزری ہے ہوا آہستہ — شجرِ شب سے گرا برگِ صدا آہستہ

(زیب غوری)

سفر بہت دھندلا دھندلا ہے، ذات کا رستہ لمبا ہے — اپنے بدن پر گرپڑتا ہوں، اپنے پاؤں پکڑتا ہوں

(اسلم عمادی)

چمک چمکارنے شب شیرنے کے — عزرے محکم، الف انجیرنے کے

(ظفر اقبال)

اگرچہ ابھی نئی غزل میں مجموعی طور پر وہ آزادی نہیں جو نظموں میں آچکی ہے تاہم نیا غزل گو اس بات کا خواہش مند ہے کہ اس کے استعمال کیے ہوئے الفاظ کو اپنی معنوی دنیا بنانے اور اپنا نیا شعری دار و بست کا نظام قائم کرنے کا موقع دیا جائے۔ غزل کا قدیم مزاج اور ان کا لفظی نظام اگر نئی غزل پر حرف گیری کرتا ہے، تو وہ اس کی پروا کرنا نہیں چاہتی۔ غزل کے پرانے لوازم یعنی الفاظ کی نرمی اور اس کی جذباتی سطح، اس کی

خود کلامی، دل میں تیر جانے والی کیفیات، سب کا زمانہ ختم ہوا۔ زبان سے معیاری ہونے کا جو ایک خاص تقاضہ ہوتا تھا وہ اب موجودہ حالات میں نہیں ہو سکتا، بلکہ اب غزل کا نیا معیار، نیا غزل گو بنائے گا۔ اُس کی جذباتی سطح اب بے تعلقی، بے حسی، تنہائی اور انتشار سے عبارت ہو گی۔ غزل حدیثِ دل تو اب بھی ہے مگر دل کے غم کا تصور اب بدل چکا ہے۔ غمِ ذات، اب غمِ عشق پر غالب ہے اور غمِ ذات کی تحریک زندگی کی پراگندگی سے ہوتی ہے۔ نئی غزل اور نئی شاعری، غمِ ذات کو ان کا بنیادی مسئلہ سمجھتی ہے کیوں کہ اصل بات تو ان کی بقا اور اس کی ذات کی اہمیت کی ہے۔ اور جب مسائلِ غزل، غمِ ذات بن گئے تو ہر شخص کا غم، انفرادی غم ہو گیا اور پھر اسی ادراکِ غم کے طریقے بھی بدلیں گے اور پھر اسی کے ساتھ ساتھ اندازۂ غم اور اس کے ادراک کی زبان بھی ایک نئی ذہنی زبان ہونی چاہیے۔ اس طرح روایتی لہجے روایتی ادراکِ غم اور محسوسات کو بھی بدل جانا چاہیے۔ اوپر سے اشعار میں یہ تبدیلیاں زبان و بیان کے سلسلے میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ غزل کی نئی شاعری ایک TENSION کی شاعری ہو گئی ہے۔ ایک ذہنی تناؤ انسان کی زندگی کو گھیرے رہتا ہے جس کی وجہ سے اُس کی زبان میں کھردرا پن آ گیا ہے۔ اس موقع پر ایک بات اور جان لینا چاہیے۔ فرانسیسی شاعر پیرے گارنیئے، جو کانکریٹ پوئٹری (CONCRETE POETRY) کا تقریباً مجدد ہے، وہ نہ صرف الفاظ کی آزادی کی تبلیغ کرتا ہے بلکہ حروف کو بھی آزاد کر دینا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک ایسا کرنے سے حرفوں کی نئی سمانٹک (SEMANTIC) اور تزئین (DECORATION) کی کیفیت کا پورا پورا انعکاس ہو گا۔ کانکریٹ پوئٹری میں حرفوں کے ٹکراؤ سے، پڑھتے وقت، نئے الفاظ بنتے اور بگڑتے رہتے ہیں اور پھر

پڑھنے والے کے طرزِ خواندگی سے ہمیشہ ایک نیا لفظ بنتا ہے اور اس طرح معنی کی دنیا وسیع ہوتی جاتی ہے۔ اسی طرح جدید غزل میں نئے علائم، نئی زبان، نیا تلفظ الفاظ کا انفرادی انتخاب، انفرادی محسوسات معنی کی نئی سطحیں پیدا کرتے ہیں جو کہ الفاظ کے روایتی اور قدیم طرح استعمال میں ممکن نہیں۔ مثال کے طور پر نئی غزل میں 'نقشِ آب' 'برقِ بے آواز'، 'صلیب سایہ'، 'اندھی ہوا'، 'سیہ خار گراں'، 'سرد آتش آہنگ'، 'نفس سراب کا رنگ'، 'سراب چشمہ'، 'جذبۂ استغفار' 'تقطیر سوچ (مرکب توصیفی)'، 'سوکھے جذبات' 'ریشۂ وجود'، 'سیاہ سقراط کی نگاہیں'، 'اسیج نوشتہ'، 'سرد آہن بدن'، 'تمہارے قدم برف کے سرد نقش'، 'فارس (FARCE) کی آگ میری آگ نہیں'، 'ریک (RACK) پہ رکھ کر بھول گیا تھا اُس کے چہرے ایسی کتاب'، 'نخلِ تکلّم'، 'زخموں کی کونپلیں'، 'ہوا کا اندھا مسافر'، 'لب سی لیے تو دونوں جہانوں کا دم گھٹا'، 'لہو کی گھنی بو'، 'آندھی کی بے حس ردا'، 'تن کا اندھا نگر'، 'ہوائے نرم حرف'، 'غبارِ شام سایہ'، 'اثبات کا پنجرہ'، 'لال نیلا ظلم'، 'دھوپ ساگر'، 'سانس کی جیل پہ الفاظ کی بوندیں ٹپکیں'، 'خامشی کی ٹیپ'، 'غزل کی روایت ہوئی ریزہ ریزہ'، 'نئی پیاس'، 'فکر کی راکھ'، 'سوچ کی دہلیز'، 'بسملِ خوں'، 'ہری آوازِ جرس'، 'ریزہ ریزہ سالمیت'، 'سرگوشی کا سناٹا'، 'سانس کا قلزم بیتاب'، 'لب انکار آلود'، 'ذات کی آنچ'، 'دروازۂ غزل' وغیرہ وغیرہ۔ یہ تمام ترکیبیں اور مصرعے 'ذہن اور قاری سے نئے معانی، نئی SYNTAX اور نئے ETIMOLOGY کے متقاضی ہیں۔

انگریزی شاعری میں 'NEW VISION' کی تحریک بہت آگے جا چکی ہے۔ وہاں الفاظ کی ترکیبوں، علامتوں اور علامتوں میں لپٹے ہوئے استعاروں کو ذہن اور زبان پر ایک بوجھ تصور کیا جا رہا ہے۔ اُردو کی نئی شاعری میں ابھی یہ صورت

رونما نہیں ہوئی۔ الفاظ کی تفہیم کے سلسلے میں بھی بہت سے لوگ ابھی دوراہے پر کھڑے ہیں۔ غزل کا کلاسکی رچاؤ، اُن کا دامنِ دل کھینچتا ہے، حدیثِ دل اُنھیں اپنی طرف بُلاتی ہے مگر نئے پن کو چھوڑ کر، اگر وہ اس طرف متوجہ ہوتے ہیں تو زمانہ اُن کا ساتھ چھوڑتا جاتا ہے۔ نئی غزل کی یہ بہت بڑی کشمکش ہے جس کی وجہ سے نئے اور نئے رنگ سے نزدیک لوگ بھی الجھن میں پڑے ہوئے ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہیں جنھیں نہ تو غزل کے آب و رنگ سے غرض ہے اور نہ نئے وژن سے۔ اُن کے پاس ہر طرح کا مال تیار رہتا ہے۔ وہ ہر محفل میں اُسی طرح کا مال پیش کر دیتے ہیں جب اُردو کے رسالوں میں جس طرح کی ہوا چلی، اُسی طرح کی چیزیں لکھنے لگے۔ ترقی پسندوں میں اختر الایمان، اور آخر میں جان اختر مرحوم، اس نئے لہجے سے متاثر ہوئے۔

نئی غزل میں زبان کے سلسلے سے اُن استعاروں، امیجز اور تشبیہات کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے جو نئے MAKEUP کے ساتھ ایوانِ غزل میں داخل ہو رہی ہیں۔

آتی ہے زنداں میں اُس پردہ نشیں کی یاد بھی
جو اسیرِ غم کی خاطر پا برہنہ، سر کھلے

(شہاب جعفری)

یہ شعر اگرچہ نیا ہے مگر اس میں امیج پرانے تجربوں اور محسوسات سے بنتی ہے۔ 'یاد' کا 'پا برہنہ اور سر کھلے' ہونا اُس روایتی غم کی نشان دہی کرتا ہے جو غم والم کے موقع پر غم زدہ لوگ کرتے ہیں۔ یہ امیج ماڈرن سنسبلٹی سے نہیں بنتی۔ نئی غزل، اس ماڈرن سنسبلٹی کو تلاش کرتی ہے جو نئی زندگی کے تجربے سے وجود میں آئی ہو جس میں الفاظ کی پرتیں بھی نئی ہوں، محسوسات بھی نئے اور پھر نئے طریقوں سے برتی بھی گئی ہوں۔

ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی ایک امیج دیکھئے۔

LET US GO THEN, YOU AND I

WHEN THE EVENING IS SPREAD OUT AGAINST THE SKY

LIKE A PATIENT ETHRERIZED UPON A TABLE

یہ مثال اس لئے دی گئی ہے کہ نئی امیجری کا اندازہ ہو سکے۔ اوپر کے شعر میں جو امیج بنتی ہے وہ بصری زیادہ ہے حسی کم۔ تقریباً اسی طرح ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی امیج اگرچہ حسی ہے مگر تشبیہ بصری ہے جو ETHERIZED PATIENT سے 'شام' کو مشابہ کرتی ہے۔ جدید غزل میں اچھی امیجز وہی ہیں جو بصری نہیں، بلکہ حسی ہیں۔ جن کے لئے خارجی پیکر سے سہارا تو لیا جا سکتا ہے مگر یہ سہارا، علامتی سہارا ہے۔ سچ یہ ہے کہ زبان کے نئے تصرف نے اندرونی فضا کو امیج بنانے میں زیادہ مدد پہنچائی ہے اور یہی کیفیت اس کا جزو غالب ہے۔ اگرچہ منتشر مثالیں اس کے برعکس بھی ملتی ہیں۔

ع۔ میں ایک تیغ ہوں طوفاں سے لڑتا آیا ہوں (باقر مہدی)

ع۔ میں رات رات جلوں سگرٹوں کی راکھ بنوں (//)

تو سورج کی آنکھوں سے بجھائے پل پل وار کرے
میں اک پیڑ کی گھائل چھایا، میرا کس پر زور
(وزیر آغا)

جسم کی گہرائیوں میں جل اٹھیں چنگاریاں
چست کپڑوں میں پھنسی ہیں کسمساتی خواہشیں
(پرکاش فکری)

خون اوڑھے ہوئے ہر گھر کا سراپا نکلا
آپ کے شہر کا انداز نرالا نکلا
(مظہر امام)

یہ الگ بات ہے کہ کچھ نئے غزل گو، امیجز الفاظ کے ایسے ذخیروں سے بناتے ہیں کہ خیال اور عقل کی پرواز بھی وہاں تک نہیں پہنچ پاتی۔ نئی غزل میں امیجز ایبت خوبصورت ہیں اور کثرت سے اُن کے تجربے کئے گئے ہیں تاہم ان امیجز کی UNFOLDING اندرون کی طرف ہے اس لئے جب اُن تک ترسیل ہو جاتی ہے تو ذہن پر ایک کیف آور فضا چھانے لگتی ہے۔ اوپر کے امیجز میں یہ کیفیت محسوس کی جا سکتی ہے۔ نئی زبان کے ایسے استعمال کے بغیر ایسی خوب صورت امیجز غزلوں میں ممکن نہ تھی۔ یہاں مقصدیت کی بات نہیں کی جاتی، صرف زبان کے استعمال اور اس کی بناوٹ سے امیجز کی بات کی جاتی ہے۔ نئی امیجز کے لیے غزل کی فضا بہت بارآور ہے جہاں تشبیہات، استعارے، بڑے تنگ دائروں میں بندھ کر امیج کی تکمیل میں مدد دیتے ہیں۔ غزل کا فن یوں بھی CLOSE CIRCUIT کا فن ہے اور CLOSE CIRCUIT میں زبان کو ایک ایک حرف کی قیمت ادا کرنی پڑتی ہے۔ امیج ایک فلیش کے ساتھ نئی غزل میں دیکھی جا سکتی ہے جہاں اگر لفظ کے ساتھ ذہن میں معنوی تصویر نہ اُبھرے تو امیج کا تصور ممکن ہی نہیں ہو پاتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ نئی غزل اس معاملے میں بڑی خوش قسمت ہے۔ الفاظ اور حروف کے اتنے فلیش، نئی غزل میں پیدا ہوتے ہیں کہ روشنی کا ایک ہالہ سا بن جاتا ہے جس میں چھوٹی چھوٹی مکمل اور نامکمل امیجز متحرک رہتی ہیں۔ اگرچہ کوئی یہ کہہ سکتا ہے کہ صرف امیجز بنانا، اچھے استعارے اور اچھی تشبیہات کا استعمال ہی پوری شاعری نہیں۔ یہ تو وہ ٹکڑے ہیں جن کی مدد سے شاعری اپنا افق قائم کرتی ہے اور بلند ہوتی ہے۔ کیا نئی غزل اپنا کوئی اثر چھوڑ سکتی ہے؟ اگر نئی غزل مافی الضمیر کے اظہار پر قدرت نہیں رکھتی تو صرف امیجز اور استعاروں کی چمک دمک،

کسی شاعری کی قدر و قیمت کس طرح متعین کر سکتی ہے۔ کیا ایسی شاعری وقیع اور عظیم شاعری ہو سکتی ہے؟ لیکن یہ موقع اس کا نہیں کہ عظیم یا کم سواد شاعری کی بحث اٹھائی جائے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ جس عظیم شاعری کا تصور دنیا رکھتی ہے، اردو میں وہ موجود نہیں۔ ہاں اچھی شاعری ضرور ہے۔ نئی غزل میں بھی اچھے نمونے ہیں۔ اگرچہ مجموعی طور پر نئی شاعری ناقص اور کم سواد شاعری ہے۔ کبھی کبھی شاعری کی دنیا میں ایسا دور بھی آتا ہے جب صرف کم سواد شاعری ہی ہو سکتی ہے۔ شاید اردو میں یہ کم سواد شاعری ہی کا دور ہے۔ اردو شاعری میں غزل کو شاعری کی آبرو کہا گیا ہے۔ نئی غزل کا مطالعہ جہاں تک میں کر سکا ہوں، اس کی بنیاد پر یہی کہہ سکتا ہوں کہ الفاظ اور زبان کی دنیا میں نئی غزل ایک انقلاب لائی ہے لیکن اپنی نارسی اور کم سوادی کے باوجود اس قول کو مسترد نہیں کرتی۔ اس کے اچھے نمونے اگرچہ تعداد میں بہت کم ہیں، لیکن ان نمونوں نے غزل میں چند فکری ابعاد پیدا کئے ہیں۔ زبان کو نئے الفاظ دیئے ہیں، سوچنے کا طریقہ بدلا ہے، استعاروں کو نیا راستہ دکھایا ہے اور اس طرح ایک نئی روایت بنانے کی فکر کی ہے۔ اچھے فن کار نئی زبان اور استعاروں میں ترسیل کے راستے پیدا کرتے ہیں جس سے غزل کے قدیم دھارے میں ایک نئی روایت پیدا ہوئی ہے۔ یہاں بوالعجبیوں کی بات نہیں کی جاتی کیونکہ اب بوالعجبیوں کا دور ختم ہو چکا۔ نئی غزل اب ایک نئے دور میں سنجیدگی کے ساتھ داخل ہو رہی ہے۔ اور یہ اردو غزل کے لئے ایک نیک فال ہے۔ یہ عظیم شاعری ہوگی یا نہیں؟ یہ بات آج دنیا کی ہر شاعر اور نقاد سے پوچھنے کی ہے کہ آج کے حالات میں وہ عظیم شاعری کسے سمجھتا ہے۔ ؟ کیونکہ بقول ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، جہاں پوئٹری کا نام جلی 'پی' (CAPITAL P) سے شروع ہوا۔ ذہن

فوراً گہری جذباتیت اور جادو کا سا اثر پیدا کرنے والے الفاظ اور جملوں کی طرف جاتا ہے لیکن بہت سے ایسے نمونے (آسی جلی پی سے لکھی شاعری میں) ایسے بھی ہیں جو جادو کا اثر نہیں رکھتے اور جو طوفان خیز (جذباتیت کے) سمندر کی سمت اپنی کھڑکیاں نہیں کھولتے۔ اگرچہ عام طور پر وہ اچھی شاعری کے نمونے ہیں [1]

جیک کیرواک اور ایلن گینس برگ نے جو تجربے زبان اور بیان کے، اپنی نظموں ہاؤل (HOWL) اور کیڈش (KADDISH) میں کیے ہیں، وہ ذہنی انتشار، شیزو اور تقریباً نیم دیوانگی کے عالم میں کیے ہیں۔ اس طرح کے تجربے اردو غزل میں ابھی شاید ممکن نہیں ہو سکے۔ نظموں میں افتخار جالب، ظفر اقبال یا عادل منصوری کے یہاں یہ تجربے دیکھے جا سکتے ہیں۔ اگر فکر، الفاظ کا احاطہ کرتی ہے اور یقیناً ایسا ہوتا ہے تو ابھی غزل ایسی فکر کی طرف مائل نہیں ہو سکتی ___ یا یوں کہا جا سکتا ہے کہ نئی غزلوں میں الفاظ کا توڑ پھوڑ، اُن کی بے مکانی، اس نہج سے نہیں لائی گئی جس سے نفیس لامرکزیت اظہار جیسی چیزیں وجود میں آئیں۔ نئی غزل میں نئی زبان سے نئے علائم تو پیدا کر لیئے گئے ہیں لیکن غزل کے اچھے نمونے قاری سے اپنا سلسلہ توڑنے پر تیار نہیں۔ ساتھ ہی ساتھ اندرونی فضا غزل کی خود کلامی، اور شیریں دیوانگی کو نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے غزل مجموعی طور پر ہسٹریا یا ذہنی تزلزل سے ابھی دور ہے CLOSE CIRCUIT ابھی ٹوٹا نہیں۔ الفاظ نے ایک دوسرے سے اپنا رابطہ ختم نہیں کیا۔ ہاں الفاظ کے محور ضرور بدلے ہیں۔ مگر معنوی ربط، الفاظ، ذہن، قاری اور شاعر کو ابھی تک اپنے ساتھ باندھے ہے۔

---

[1] WHAT IS MINOR POETRY — T.S. ELIOT.

ابھی تک اُس نے اپنا TELLING CHARACTER (اظہاری کردار) نہیں چھوڑا۔ یہ بات پہلے ہی کہہ دی گئی ہے کہ BUFFOONERIES اور بوالعجبیوں کو ایسے موقع پر الگ رکھنا چاہیے۔

دن نکلا تھا کہ سارے شہر میں بھگدڑ پڑی — ان گنت خوابوں کے چہرے بھیڑ میں گم ہو گئے

(اختر خانقاہی)

نیچے دھرتی کی چادر چلچلتی ہوئی سر پہ سورج کا گولا دہکتا ہوا
درمیاں میں خلا، کوئی بادل نہ چھت، تم ہی سوچو کہاں سر چھپائے کوئی

(اختر خانقاہی)

ہو سکے تو ہمیں شوکیس کی زینت سے بچاؤ — خونِ دل سے لکھے نایاب نوشتے ہیں ہم

(ظہیر غازی پوری)

مری نیند کاغذ پہ سوتی رہی — مرا خواب سگریٹ میں جل کر گرا

(باقر مہدی)

بس کہ پہیو میں تھک گئے لکڑی کے پاؤں — اپنے سر کو اب کروں کس پر سوار

(باقر مہدی)

فانوس اُٹھالے گئیں طوفانی ہوائیں — کٹ کر بھی مگر شمع کا سر تیر رہا ہے

(وحید اختر)

یہ نازک اختصار، روح کی کرباک سنجیدگی، فکر، موڈ، حالات، دروں بینی (INWARDNESS) اور الفاظ کا ایسا آمیزہ ہے جس میں کسی ایک رُخ کو اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ نئی غزل کا یہی امتزاج اُس کی جان ہے جو فکر کے ساتھ الفاظ کی تلاش میں نکلتا ہے اور ایک

LIGHT-SPIRITED SERIOUSNESS کے ساتھ قاری کے ذہن پر مسلط ہو جاتا ہے۔ غزل کا یہ CLOSE UP EFFECT' اُس کی یہ تنگنا، انگریزی زبان کو میسر نہیں۔ اسی لیے زبان کا کھیل اور خاص طور پر الفاظ کا اندرونی کھیل، جس میں الفاظ کے تمام امکانات کا امتحان ہو جاتا ہے، شاعر کی اہمیت اور اُس کی قدر و قیمت کو اُبھارتا ہے اور یہیں اُس کی کامیابی یا نارسائی کی آزمائش بھی ہو جاتی ہے۔ یہ وہ کیفیت ہے جس کے لیے لاوَل (LOWELL) کو ایک پوری نظم 'A MAD NEGRO SOLDIER CONFINED OF MUNICLE' لکھنی پڑی جسے ہمارا غزل گو دو مصرعوں میں نظم کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لاوَل کی طرح الفاظ کو داخلی معنویت دیتا ہے کیونکہ یہ مزاج اُس نے غزل کی روایت سے سیکھا ہے تاہم اچھا غزل گو الفاظ کو بہت پرائیوٹ تعلقات سے وابستہ نہیں کرتا۔ جب نیا غزل گو، الفاظ کو انتہائی پرائیوٹ تعلقات اور نجی، محدود اور اتفاقی تجربوں میں لے جاتا ہے تو غزل، نارسائی اور لا یعنیت کا اُسی طرح شکار ہو جاتی ہے جیسے 'HOWL' یا 'A MAD NEGRO SOLDIER' کے کچھ حصے۔ الفاظ کے نجی استعمال اور تجربے، اگر انسانی تجربوں کے علائم سے الگ ہو جاتے ہیں تو اُن میں SUBJECTIVE AWARENESS نہیں رہ جاتی۔ نئی غزل کے اچھے تجربے اُسی SUBJECTIVE AWARENESS کے ساتھ چلتے ہیں۔ نیا غزل گو اسی SUBJECT AWARENESS کے سہارے اپنی باتیں کہہ لیتا ہے۔

نئی غزل نے نئی زبان کی مدد سے اجرا استعارات اور تشبیہوں کی دُنیا آباد کی ہے وہ بھی اس مطالعہ میں قابلِ غور ہے۔ یہ بات تو بہت واضح ہے کہ استعارے اور تشبیہات

شاعری کو بلند کرنے اور اُسے وقیع بنانے کا ایک سہارا ہیں۔ اگر شاعر کے پاس اچھا دلکش ہے، اندازِ بیان ہے تو تشبیہ اور استعارے کے سہارے وہ اپنی بات قاری تک دل چسپ انداز میں پہنچا سکتا ہے لیکن اگر جدید انداز میں پہنچنے اور پہنچانے کی بات اہم نہ ہو تو پھر استعارے اور تشبیہات کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نئی غزل میں جتنی پیچیدگیاں (COMPLEXITIES) پیدا ہوتی جاتی ہیں۔ تشبیہات اور استعاروں کو بھی، اُسی لحاظ سے اپنی فضا بدلنی پڑ رہی ہے۔ آج استعارے اس سادہ روی کے ساتھ نہیں چل پاتے جو کل کی شاعری میں مانوس اور مقبول تھے۔ نئی غزل نے نئے الفاظ کی تلاش کے ساتھ ساتھ نئے استعارے اور نئی تشبیہات بھی پیدا کی ہیں۔ آج وجہ شبہہ اور وجہ جامع کی ویسی ضرورت نہیں رہ گئی جو ماحول اور الفاظ کی مناسبت تلاش کرتی تھی۔ نئی اشاریت اور مندرجہ بالا توجیہات کے اسباب بدلتے جاتے ہیں جہاں نئے ماحول اور نئے رنگ سے موانست کے بغیر مسائل حل نہیں ہوتے۔

جدید شاعر کی اشاریت، ابہام اور الفاظ کی نئی ابدانیت (PHYSIOLOGY) علم النفس، نباتیات اور HUMAN BEHAVIOUR کے ایسے پیچ وخم سے گزرتی ہے، غزل کی روایت جس کی عادی نہیں۔ اس لیے ایک روایتی قاری کو ایسے تمام استعارے اور تشبیہیں، غزل کے مزاج سے ہٹی ہٹی معلوم ہوتی ہیں۔ روایتوں کے ٹوٹنے کے ساتھ ساتھ، قواعد کے اصول بھی ٹوٹ رہے ہیں اور اظہار کا رویّہ بھی۔ استعاروں اور تشبیہات میں پرانی پالش بے رنگ نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ گہری بصیرت اور جذباتی گرفت (EMOTIONAL RESPONSE) سے آج کے استعارے اور تشبیہیں چھوٹ رہی ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ الفاظ کا اندرونی رشتہ

اُس طرح JUXTAPOSED نہیں ہو پاتا جیسے روایتی طور پر ہوتا تھا بلکہ اب تقابل (COMPARISION) بھی منتشر رہتا ہے اور زیادہ تر عقلی اور قدیم حسی عمل سے گرفت میں نہیں آتا۔ اُن تک اپنی تفہیم اور محسوسات کو لے جانے کے لئے غزل نئے برتاؤ اور وطیروں کو اپنانے کی دعوت دیتی ہے۔

بھٹی سمٹی سی، نادم سی، محبوب سی
میرے آنگن میں بیٹھی ہوئی دھوپ ہے
(نشتر خانقاہی)

صبح چوکھٹ پہ جب آ گئی بے رسی آنکھ ملتی اُٹھی
تھک کے سوئے وہ غم جن کے نالوں سے بلیا اثر ہے کھلا
(وحید اختر)

شام اپیلی رات میں خونِ شفق کا انجماد
رات، جیسے خواب تہ بستہ ہو دن اکڑے ہوئے
(عمیق حنفی)

دھوپ نے بیل باٹم پہنے سڑکوں کی کشتی پر تیرے
راکھ کا کرتا، دھول کی لنگی اپنا بھیس پرانا بابا
(بشیر بدر)

لہو کی بوند خزاں کا خیال سب میں ہوں
زمیں پہ بکھرا ہوا وہ زیاں اب میں ہوں
(شہریار)

پردیسی سونی آنکھوں میں شعلے لہراتے ہیں
بھابی کی چھیڑوں سے بادل آپا کی چپکی سا چاند
(ندا فاضلی)

باقی ذرا سنبھل کے محبت کے موڑ کاٹ
اک حادثہ بھی تاک میں ہوگا یہیں کہیں
(باقی)

غزل کی نئی شعری آواں گارد (AVANT-GORDE) نے غزل کے روایتی

لہجے سے بھی ملنے کی کوشش کی ہے۔ زندگی میں جو بے یقینی کی فضا پیدا ہوئی ہے، اُس سے یاسیت اور قنوطیت کا وہ لہجہ نئے غزل گو کے پاس نہیں جو فانی، عزیز اور کبھی کبھی میرؔ کے یہاں پیدا ہوتا ہے (اگرچہ میرؔ کا معاملہ قدرے مختلف ہے) بلکہ نئے غزل گو کے یہاں حالات سے نہ لڑنے کی تمنا ہے اور نہ ٹکرا کر ایک راستہ پیدا کرنے کی کوشش بلکہ ایک بے کیفی اور لاتعلقی کی مجموعی فضا ہے جسے تصوف کے آس پاس نہیں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ تصوف میں ہمہ اوست کا یقین، تمام بے یقینیوں کا مداوا ہے۔ نیا شعری لہجہ فنطاسیہ اور خوابناک حقیقتوں کا دلدادہ معلوم ہوتا ہے۔ اُسے اِس سے غرض نہیں کہ زندگی کی حقیقتیں کیا ہیں۔ شاید اسی وجہ سے نئے لہجے میں سرد مہری، کھُردرا پن، لاتعلقی اور کسیلا پن زیادہ پیدا ہو جاتا ہے۔ روایتی مسلمات اور تحریم حیات سے اُسے کوئی دلچسپی نہیں۔ اِسی لیے اُس کی زبان اور لہجے میں کوئی احترام باقی نہیں رہا۔ اُس کے اشارے، اب سرگوشیاں ہو گئے ہیں۔ کبھی کبھی الفاظ، لہجے کی حد اور آواز تک آنا پسند نہیں کرتے۔ اور اگر آتے ہیں تو اشاروں کی اسپنج اور افعال کے کنایوں سے اپنا مافی الضمیر ادا کرتے ہوئے ابہام کی تہوں میں ڈوب جاتے ہیں اور پھر ان تہوں سے گوہر معنیٰ کو تلاش کرنا آسان نہیں۔ اور کبھی کبھی تو ناممکن۔ یہیں سے نئی غزل میں ABSURDITY کی حدیں شروع ہو جاتی ہیں۔ جسے کچھ لوگوں نے مہملیت سے بچا کر موسیقی کی اصطلاح میں OUT OF HARMONY کا نام دے دیا ہے۔ نئے نقاد اس مزاج کو اس تعریف سے واضح کرتے ہیں جو آئنسکو نے کافکا کے سلسلے میں لکھا تھا۔ یعنی ایبسرڈ (ABSURD) بے تعلق اور بے مصرف کے معنی میں سمجھا جائے جو مذہب، مابعد الطبیعیات اور الٰہیات، غرض کہ

ہر چیز سے الگ ہو۔ انسان ختم ہو چکا ہے۔ اس کے تمام اعمال' لایعنی' واہیات اور بے کار ہیں۔

"ABSURD IS THAT WHICH IS DEVOID OF PURPOSE ..... CUT OFF FROM HIS RELIGION METAPHYSICAL AND TRANSCENDENTAL ROOTS MAN LOST ALL HIS ACTIONS BECOME SENSELESS, ABSURD, USELESS."[1]

ہم صرف INTUITION اور INSTINCT کے سہارے چل رہے ہیں۔ اس میں ہماری سمجھ بوجھ کی کوشش شامل نہیں۔ لیکن یہاں غزل میں ABSURDITY کے بارے میں کچھ کہنا نہیں چاہتا۔ ایسی ABSURDITY کی بحث' میں اپنی کتاب' نئی علامت نگاری' میں غزل کے سلسلے میں کر چکا ہوں۔ نئی غزل کا ایک رُخ نے یہ خیال بھی اپنا لیا ہے کہ تمام مُسلّمات شاعری فرضی' مثیلی' روایتی اور جعلی ہیں۔ ان مسلّمات کے انکار کے ساتھ غزل کے لہجے پر بھی اس کا اطلاق ہوا ہے۔ ظفر اقبال کے مجموعے' رطب و یابس' کی غزلوں کا لہجہ' اس وجہ سے اکھڑا اکھڑا اور تمسخرانہ ہے۔ عادل منصوری' محمد علوی' عباس اطہر' انور شعور اور سلیم احمد نے بھی اس لہجے کو اختیار کرنے کی کوشش کی ہے جسے ایبسرڈ کا لہجہ سمجھنا چاہئے۔

غزل کے تذکرے کے ساتھ' تغزّل کے ہونے نہ ہونے کی بات ہمیشہ اٹھتی رہی ہے

---

[1] THEATRE OF THE ABSURD – BY MARTIN ESLIN P.23 PAPER-BACK PELICAN SERIES.

اور نئی غزل سے بھی یہ مطالبہ کیا جانا لازمی ہے کیونکہ ابھی تک کی غزل کی روایت میں، غزل کے پرکھنے کا ایک اہم معیار تغزل بھی رہا ہے۔ تغزل کیا ہے؟ اس کا ہر دور میں معیار بدلتا رہا ہے۔ آج بھی استاد سے لے کر طالب علم تک اس پر بحث کیا کرتے ہیں۔ نئی غزل نے، تغزل کے، ہر دور میں بدلتے ہوئے رنگ، مزاج اور نظریے سے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ نیا غزل گو، نئے الفاظ اور معاملاتِ عشق کو جب نئے تجربوں سے گزارے گا اور معاملات کے ادراک کا نیا طریقہ اختیار کرے گا، تو تغزل کا پرانا معیار باقی نہیں رہ سکتا۔ کیوں کہ نئے حالات میں تغزل کی کلاسکی کی فضا پیدا نہیں ہو سکتی۔ نئے الفاظ اور ان کی اشاریت بالکل مختلف ہے۔ آج نئی غزل کے میک اپ (MAKE-UP) میں اس طرح کے ٹکڑے شامل ہو گئے ہیں اور نئے الفاظ اپنے صوتی نظام سے ایسی فضا پیدا کرتے ہیں جس میں قدیم رنگِ تغزل منتشر ہو جاتا ہے۔

ع۔ سنپولے تیر رہے ہیں لہو کی باگڑ میں۔ ع۔ مرے حواس کو چمگادڑوں کا خون پلا، بجلی کے پنکھے، ہرکیولیسی توانائی، مجھ کو شاک لگا۔ ع۔ بلڈنگیں آپس میں سب ٹکرا گئیں۔ ع۔ چھپکلی نے اپنے منھ میں داب رکھا ہے مجھے۔ ع۔ روم کے جغرافیہ سے بھاگنا ممکن نہیں۔ ع۔ برہنہ آنکھ کی درزوں میں ٹوینچ (چوینچ) مار نہ یوں، لٹک گیا ہینگر سے کبھی، مجھ پر جھپٹ پڑیں چیلیں، چہرے پر ڈامر لیپ کر، علاء الدین کا چراغ، کولتار کا پگھلا ہوا سمندر، ع۔ کرنٹ مار کے کوئی مجھے اُچھال گیا۔ ع۔ فیوز اُڑ گئے سارے محلے والوں کے۔ ع۔ خود ہم کو اپنے ہاتھ سے ڈسکارڈ کر گئے! ربڑ سا تان نہ مجھ کو، فریزر میں رکھ دو مجھے، تنے ہوئے بیلوں جیسا، از سرتا پا چمگادڑ کی آنکھ، لان طیارے میں اُترنا۔

ع۔ اک لتا منگیشکر کا گیت یوں تڑپا گیا، سرخ شیڈ میں زہر کا جسم۔

ع۔ آگ کی سسکیوں میں کھلی قفلیاں ۔ع۔ ٹیڑھی تہذیب ٹیڑھی فکر و نظر۔
ع۔ یہ دُنیا اب ہمیں سرکس کا شیر کردے گی۔ ع۔ گھوڑے اسکوٹروں کے دیوانے،
بُرادہ بکھر گیا گھر میں، ہیٹر میں بُجھی بُجھی بیمار سرسوں۔

ان ٹکڑوں اور محاوروں میں تغزل کی وہ کیفیت پیدا نہیں ہو سکتی جو غزل کے قدیم معیار کی کیفیت ہے۔ نئی زندگی کی ہنگامیت، برق رفتاری اور بے یقینی کے ساتھ گفتگو کا نیا انداز جس میں انگریزی اور ہندی کے الفاظ کا قدم قدم پر استعمال، نئی سچویشن سے پیدا ہونے والے معاملاتِ عشق، نئی زندگی میں نئی ایجادات سے آتی ہوئی چیزوں کے متقاضی ہیں۔ مخمل و دیبا، بانات، کتان اور گرنٹ کی جگہ نائلون کی ساری، مَیل اُوڑ، ڈوپٹہ کے بجائے بیل باٹم اور جین کا ذکر چاہتے ہیں۔ دُزدِ حنا، قندق، سوبان، کاجل، گلگونہ اور وسمہ کی جگہ، لپ اسٹک، ربن، روژ، ہیر ڈائی اور آئی لیشز لے رہی ہیں۔ اسکوٹروں کی دُنیا میں ' ع۔ آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا، ممکن نہیں۔ لتا منگیشکر کے گانے اب داغ سے بغیرت ناہید کی تان سے زیادہ مزہ دیتے ہیں۔ بام نے لان اور کمروں میں خود کو تبدیل کر لیا ہے۔ لکڑی کی جگہ بُرادہ اور گیس جلنے لگی۔ ایسی صورت میں فراق صاحب کے رُوپ اور گُلِ نغمہ کی چنچل چٹنیاں، کہاں چل سکتی ہیں کیونکہ نئی زندگی میں نہ چولھا پوتنے کا تصور ہے۔ نہ آنگن میں سُہاگن، جھاڑو دیتی ہے۔ دو کمروں کی زندگی اور نئی رسوئی سے غزل کے گھریلو ماحول کی فضا بن رہی ہے اب نئی عورت گائے کو سانی نہیں دیتی بلکہ کیو (QUEUE) میں کھڑی ہو کر کوآپریٹیو ملک ڈیری سے دودھ کی بوتل لے کر جلد گھر کو بھاگتی ہے کیونکہ بچّوں کو اسکول بھیجنا ہوتا ہے یا خود کو دفتر جانا ہے۔ ایسی صورت میں تغزل اور غزل کا کلاسکی معیار باقی نہیں رہ سکتا۔

اور ان نئے حالات ہی سے تغزّل کا نیا تصور قائم ہو رہا ہے۔ جس میں AUDICITY زیادہ ہے اور غزل کا جذباتی اختصار (EMOTIONAL PRECISION) نہیں بلکہ بیرونی دُنیا کی باتوں سے اُس میں اطناب پیدا ہو رہا ہے۔ آج کی غزل "اعصابی حظ نہیں جو حواسِ خمسہ کو وجدانی طور پر متاثر کرتی ہے۔ نئی غزل میں حال وقال کے لیے نہ الفاظ ہیں، نہ اشارے اور نہ کوئی جگہ۔ ادراک سے وجدان تک کے تمام راستے مسدود ہیں۔ محسوسات کی بازآفرینیاں (EVOCATIVENESS) خارجی علائم سے شروع ہو کر خارجی حالات ہی میں متحرک رہتی ہیں۔ داخلی محسوسات تک بہت کم اُن کی رسائی ہوتی ہے۔ نئی غزل کے مؤیدین کا کہنا ہے کہ وہ نئے تغزّل کو ماورائیت تک لے جانے کے قائل نہیں بلکہ اس میں آج کی زندگی کی مانوس فضا پیدا کرنا چاہتے ہیں جو :—

بسوں میں صبح کا سورج نِکل کر — اندھیری فائلوں میں کھو گیا ہے

(شفیق تنویر)

لمحہ لمحہ قتل ہو کر ہو رہی ہے زندگی — ہم ٹھہر سکتے تو دم بھر کو یہ منظر دیکھتے (امین [illegible])

عجیب مزاج ہے اس شہر کے عزیزوں کا — کہ اب مزاج کوئی شخص پوچھتا ہی نہیں (اسرار [illegible])

کیا عجیب منظر ہے بیچارگی ہر سمت نظر آتا ہے — ہر کوئی اور کوئی ہے، یہاں ہم ہیں تو بھاگ چلو۔ ([illegible])

جیسی ذہنی اُلجھنوں کے اظہار ہی سے آج کی مانوس فضا پیدا ہو سکتی ہے۔ لبِ لعلیں، گیسوئے مشکیں، عنابِ لبی، دُرجِ دہن، نرگسِ بیمار، موہوم کمر، سب محض رسمی اور روایتی ترکیبیں اور خیالات رہ گئے ہیں اور ان کے استعمال سے آج کے انسان کے ذہن میں کوئی کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ یہ فضا، نئی غزل میں کھوٹے سکّوں کی فضا معلوم ہوتی ہے جس سے آج کی زندگی کا کرب اور اُس کے مسئلے ظاہر نہیں ہو سکتے۔ اس لیے

نئے غزل گو نے انھیں اُتار پھینکا ہے۔ یہ سب کچھ روایتی اور بے روح شاعری کے آلے ہو کر رہ گئے ہیں اور کولرج کے الفاظ میں :

THE MADNESS PREPENSE OF PSEUDO-POETRY OR THE STARTLING HESTERIA OF WEAKNESS, OVER EXERTING ITSELF.

ہے۔ اس لئے ہمیں اپنی زندگی کی اُن مانوس باتوں کے اشارے کرنے چاہئیں جن سے ہمارے محسوسات متحرک ہوں اور حظ اٹھا سکیں۔ ہمارے مہیج (STIMULANTS) بدل گئے ہیں، اس لیے اُن کے اظہار کی فضا بھی بدل گئی ہے۔ یہ فضا صرف نئی فکر اور نئے الفاظ ہی پیدا کر سکتے ہیں۔ نئی ترکیبیں ہی، اُن معانی کی بازآفرینی میں مدد دے سکتی ہیں جو آج کے ذہنی انتشار اور بے یقینی نے پیدا کی ہے۔ اسی لئے نئی غزل میں۔ ڈھول بردار بھیڑ، پالتو حماقتیں، بے اولاد قطرے، موجِ اظہار، زنجیری پیراہن، خار بے خواب، صحرائے سکوت، آواز کا کفن، فردائے بے نہاد، دشتِ تمنا، کربلائے حیات، زیرِ ہوس، موجِ سنگ، بے بدنی، سر بُریدہ خواہشیں، بدنِ تخئیل، ماہیٔ مشعل، سنگِ زنیٔ وقت، ملبوسِ وجود، سطلعِ بخت، گنگ گہر، چہرہ در چہرہ، قحطِ موسم، سبز ہوا، نرم ہوا، متاعِ نم، فضائے زخم، اندھی ہوا، برگِ خواہش، پیکرِ فرہنگ، شاخِ سخن، نیل نظر جیسی ترکیبیں استعمال ہو رہی ہیں۔ نئی غزل میں حسی ترکیبوں کی تراش کی طرف توجہ زیادہ ہے۔ یہ حسی ترکیبیں، غیر مرئی کیفیات سے بھی تراشی جاتی ہیں جو محسوسات کی دنیا میں پہنچ کر حواسِ خمسہ کو مادی اور ابدائی طور پر متاثر کر کے نئے ذہنی تجربے کا موقع دیتی ہیں۔ اوپر کی مثالیں اس صورت کی وضاحت کرتی ہیں۔ نئی

غزل کے نظریئے کے مطابق، ترکیب کی روایتی پابندیوں نے اُردو شاعری کو بڑا نقصان پہنچایا ہے۔ یہ پابندی اردو شاعری کو نئے الفاظ اور سوچنے کے نئے طریقے سے محروم کر رہی ہے۔ الفاظ کی معنویت اور تہہ داری اور اُن کی وسیع فضا، اِن روایتی پابندیوں سے مجروح ہوتی ہے۔ توہمات اور رسم و رواج کی طرح لپٹی ہوئی، ترکیبوں کی اِس حد بندی کو توڑنا نئی غزل کا فرض ہے جو اُردو شاعری کو روایت پرستی کے اُمّ الخبائث سے نجات دلائے گی۔

اِس مقالے کا EPILOGUE یہ ہے کہ، غزل کی اِن نئی تبدیلیوں کا، غزل کی تاریخ میں محاسبہ اور در خور ہی، نئی غزل کا مقام متعین کریں گے۔ نئی غزل جیسی اور جو کچھ ہے اُس کو اُسی طرح پیش کر دیا گیا ہے۔ دور کی نمائندگی یہی غزل کرتی ہے۔ مقالہ نگار اور قارئین اس غزل سے متفق اور مطمئن ہوں یا نہ ہوں۔

اقبال کے شاہین کا ایک اور مطالعہ

اقبال کے متعلق اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ ان پر قلم اٹھاتے ہی ایک رعب سا طاری ہو جاتا ہے۔ جس شخصیت کے بارے میں تقریباً ایک ہزار سے زیادہ کتابیں تصنیف ہو چکی ہوں، اس کے متعلق کون سی نئی بات مقالہ نگار پیش کر سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان کی شاعری کے تقریباً ہر رُخ پر متعدد مقالے، مضامین اور بہت سی تعبیریں پیش کی جا چکی ہیں۔ تاہم اس مقالے میں کچھ مفروضات کے متعلق کچھ وضاحتیں اور کچھ معتقدات کو ایک نئے زاویۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اقبال نے شاہین کو ایک علامتی کردار عطا کرکے، اپنی فکر و فن کی توسیع کا مرکز بنایا۔ جس طرح ان کا فلسفۂ خودی، ان کی شاعری کا جزو لاینفک ہے، اسی طرح شاہین کو بھی ان کی شاعری سے الگ کرکے اقبال کی فکر و نظر کی بہت سی جہتیں واضح نہیں ہو سکتیں۔ میرے لیے یہ بتانا تو مشکل ہے کہ اقبال کو یہ پرندہ کہاں سے ملا؟ کیا یہ محض ان کے ذہن کی تلاش ہے؟ یا اپنے خیالات کے اظہار کے لیے انھیں یہ پرندہ اپنی چند خصوصیات کی بنا پر زیادہ معیاری معلوم ہوا۔ یا یورپ کے دوران قیام یعنی ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء کے درمیان انھوں نے یہ تصور کہیں اور سے مستعار لیا۔[1] نازی جرمنی سے اس

[1] مکاتیب اقبال۔ مرتبہ شیخ عطاء اللہ مجھے دستیاب نہیں ہو سکی جس میں خود اقبال نے شاہین پر بحث کی ہے۔

پرندے کے تصور کا جو عام خیال ہے، وہ صحیح نہیں۔ بہرحال شاہین اور عقاب اپنے معمول خد و خال کے ساتھ سب سے پہلے بانگ درا کی آخری نظموں میں نظر آتے ہیں۔ اقبال نے شاہین کو سب سے پہلے محاصرۂ ادرنہ میں استعمال کیا ہے جو ۱۹۱۲ء کے گرد و پیش لکھی گئی ہے۔ اس محاصرہ میں ترکوں نے یہودیوں کی رسد پر قبضہ کر لیا تھا جو اسلامی نقطۂ نظر سے معیوب بات تھی۔ اقبال نے مسلمانوں کی اس حرکت پر افسوس کرتے ہوئے لکھا ؎

ہر شے ہوئی ذخیرۂ لشکر میں منتقل　　　شاہیں گدائے دانۂ عصفور ہو گیا

اس کے بعد بانگ درا میں مندرجۂ ذیل چار اشعار اور ملتے ہیں ؎

شہپر زاغ و زغن در بند قید و صید نیست　　　ایں سعادت قسمت شہباز و شاہیں کردہ اند

نوا پیرا ہو اے بلبل کہ ہو تیرے ترنم سے　　　کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے　　　ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے

میانِ شاخساراں صحبتِ مرغِ چمن کب تک　　　ترے بازو میں ہے پروازِ شاہینِ قہستانی

ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کے ذہن میں شروع ہی سے شاہین کی تمام خصوصیات واضح ہیں جن کی بعد میں مزید تشریح و تفصیل پیش کی گئی ہے۔ اقبال نے خود بھی شاہین کی علامت کی متعدد خطوط میں وضاحت کی ہے جن کا لب لباب یہ ہے کہ شاہین انفرادیت پسند ہے۔ اپنی محنت پر آپ بھروسہ کرتا ہے، کسی کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا۔ ہمیشہ بلند پروازی کی طرف مائل رہتا ہے۔ کبھی تھکتا نہیں، نئے نئے آسمانوں کو تلاش کرتا رہتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ مختصر طور پر اسے عزم و ہمت کی علامت سمجھنا چاہئے۔ اگرچہ بعد کو اس عزم و ہمت نے بہت سے پہلو اختیار کئے مگر ابتدا میں یہ جذبہ ہندوستان کے سیاسی حالات کے خلاف لڑنے کے لیے پیدا کیا گیا تھا۔ ان محدود صورتوں میں

مسلمان اپنی فلاح و بہبود کے لیے ہندوستان کے تمام انسانوں کے ساتھ مل جل کر کیا کر سکتے ہیں؟ اور ان حالات سے کس طرح لڑ سکتے ہیں؟ اسی کے لیے عزم و ہمت کی ضرورت تھی جو ہندوستان کو غلامی سے نجات دلا سکتے ہیں۔ جن سے مسلمان بھی روز بروز پستی میں گرتے جاتے تھے، اپنی بہتری کی عملی صورتیں اختیار کریں۔ ایک طرح سے یہ وہی لہر ہے جو حالی کے مسدس اور سرسید کی علی گڈھ تحریک سے وابستہ ہوتی ہے حالی کی طرح اقبال بھی سوچتے تھے کہ مسلمان جو ایک عظیم ورثہ کے ماضی میں حامل رہ چکے ہیں وہ اپنی بے عملی اور کردار کی پستی کے سبب سے تنزل کی اس منزل کو پہنچے ہیں۔ اگر ان میں ذوقِ عمل اور کردار کی استقامت پیدا ہو جائے تو ابھی ان میں ترقی کے امکانات ہیں۔ شاہین بار بار خود بھی اس کا اعلان کرتا ہے اور شاعر جہاں شاہین کی سربلندی کے اسباب بتاتا ہے وہاں یہ بات زور دے کر کہی جاتی ہے۔

اے جانِ پدر نہیں ہے ممکن ۔۔۔ شاہین سے تدرو کی غلامی
شاہیں کبھی پرواز سے تھک کر نہیں گرتا ۔۔۔ پُردم ہے اگر تو تو نہیں خطرۂ افتاد
یہ پورب، یہ پچھم چکوروں کی دنیا ۔۔۔ مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ
پئے شاہبازاں بساط است سنگ ۔۔۔ کہ بر سنگ رفتن کند تیز چنگ
برہنہ سر ہے تو عزم بلند پیدا کر ۔۔۔ یہاں فقط سرِ شاہیں کے واسطے ہے کلاہ

اقبال کی نظر، بلند کردار، ایمان و ایقان اور سخت کوشی کی زندگی بسر کرنے کے لیے ہمیشہ قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں پر رہی اور بغیر زمان و مکان کے اس بُعد اور تاریخی اور سماجی تبدیلیوں سے گذر کر اس دور تک پہنچنے والے مسلمانوں کی مجبوریوں اور ان حالات کو نظر میں رکھتے ہوئے، وہ ہمیشہ یہی سوچتے رہے کہ یہ صورتیں پھر واپس آسکتی ہیں۔ اگر

مسلمان صحیح معنوں میں "مسلم آیمن" ہو جائیں۔ شاہین کو ہمیشہ اسی لیے انھوں نے اسی قرنِ اول کے مسلمان کی شکل میں دیکھنے کی کوشش کی اور یہ روپ فی زمانہ حاقات کی تہہ اور کرداد کی پستی میں دبا دیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ یہ شاہین اب چکور، کبوتر، زاغ اور کرگسوں کی سی زندگی بسر کرتا ہے۔ اس میں آرام طلبی اور بے حسی اس حد تک پیدا ہو چکی ہے کہ اب اسے اپنی حیثیت کا اندازہ بھی نہیں ہو پاتا۔

وہ فریب خوردہ شاہیں کہ پلا ہو کرگسوں میں
اسے کیا خبر کہ کیا ہے وہ رسم شاہبازی

ہوئی نہ زاغ میں پیدا بلند پروازی
خراب کر گئی شاہیں بچوں کو صحبتِ زاغ

میانِ شاخساراں صحبتِ مرغِ چمن کب تک
ترے بازو میں ہے پروازِ شاہینِ قہستانی

از مقامِ خویش دور افتادۂ
کرگسی کم کن کہ شاہیں زادۂ

فرِ بازاں نیست در پروازِ شاں
از تدرواں پست تر پروازِ شاں

اقبال، مسلمانوں کے اسی کردار کو پھر ابھارنا چاہتے ہیں جس میں ایک عام انسان کی بہتری بھی مضمر ہے۔ اس مسئلے پر بارہا بحث کی جا چکی ہے کہ شاہین کی علامت سے اقبال طاقتِ جارحانہ کے حصول کا سبق دیتے ہیں جس سے فاشیزم کی راہیں کھلتی ہیں جو نازی جرمنی کے عقابی نشان تک پہنچتی ہیں۔ یہ تجزیہ اقبال کے مزاج اور ان کے ایقان سے بے خبری کا تجزیہ ہے۔ یہ تجزیہ وہی کرتا ہے جو اقبال کے جملہ تصورات کو نظر میں نہیں رکھتا۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال، مسولینی سے بے حد متاثر تھے۔ اس کی تعریف میں ان کی ایک نظم بالِ جبریل میں ہے اور دوسری طنزیہ نظم ضربِ کلیم میں، لیکن شاہین کے جو صفات اقبال نے بیان کیے ہیں، یا جو کام وہ اس سے لینا چاہتے ہیں اور جس طرح لینا چاہتے ہیں، وہ ایک دردمند دل، ایمان و آگہی، تمام اسلامی عقائد اور شرائط کے ساتھ ہی لیے جا سکتے ہیں۔

اسی لیے ان کا شاہین نہ تو محض بجبر و اور جارحانہ قوت کا مظہر بنتا ہے اور نہ محض خوں ریزی میں اسے دل چسپی ہے۔ یہ اتفاق ہے کہ انھیں مسولینی کا یہ جملہ کہ "جنگ، لہو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ہے"۔ پسند آ گیا اور انھوں نے اسے شاہین کے منہ سے کہلوا بھی دیا لیکن اس وقت تک اقبال مسولینی کے اصل مزاج اور مقصد سے واقف نہ تھے لیکن جیسے ہی مسولینی کا اصل روپ انھیں جنگِ حبشہ میں نظر آیا، انھوں نے ضربِ کلیم ہی میں یہ اشعار لکھ کر مسولینی کے رویے سے اپنی نفرت کا اظہار کر دیا۔ ؎

یورپ کے کرگسوں کو نہیں ہے ابھی خبر ہے کتنی زہرناک ابی سینیا کی لاش
ہونے کو ہے یہ مُردۂ دیرینہ قاش قاش

ع — ہر گرگ کو ہے برّۂ معصوم کی تلاش

اقبال نے مسولینی کی تعریف اس جذبے کے تحت کی تھی کہ اس نے ایک مردہ قوم کو، جو برِّ اعظم یورپ میں 'NATION OF WAITERS' کہلاتی تھی، اسے ایک زندہ قوم بنا دیا، کاش مسلمان بھی یا ہندوستانی بھی اس طرح بیدار ہو سکتے۔ پھر یہی نہیں، جینوا کانفرنس میں، جب اٹلی کے قبضۂ حبش کو تسلیم کرنے کی کوشش کی گئی کہ تو اقبال نے "پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق" میں اسی اٹلی کو "گرگ" اور برطانیہ اور فرانس کو جو ثالث بنے ہوئے تھے، انھیں "کفن چور" ٹھہرایا۔

شرعِ یورپ بے نزاعِ قیل و قال برّہ را کرد ست بر گرگاں حلال
نقشِ نو اندر جہاں باید نہاد از "کفن دزداں" چہ امید کشاد

اقبال کے شاہین کی طاقت محض جہادِ زندگانی کے لیے ہے۔ طاقت پرستی کے لیے نہیں۔ وہ تلخیٔ زندگانی سے نپٹنے کے لیے طاقت چاہتے تھے، انسانوں پر ظلم کرنے کے لیے نہیں۔

ان کے شاہین کی طاقت ہر طرف سے اسلامی شعار کی پابندیوں میں جکڑی ہوئی ہے۔
سی لیے ہر جگہ شاہین ایک پابند CONTROLLED قوت کے ساتھ پیش کیا گیا
ہے غیر پابند قوت رکھنا اور ہر وقت اسی قوت کے نشے میں سرشار رہنا بے حد خطرناک
ت ہے جس کی اقبال نے بار بار مذمت کی ہے' لیکن اگر انسانوں میں اتنی طاقت بھی نہیں کہ
وہ اپنی مدافعت کر سکیں تو ایسے انسان اور ایسی قومیں' یقیناً صفحۂ دنیا سے مٹ جاتی ہیں۔
بال جبریل میں ابو العلا معری والی نظم اور بہت سے اشعار ان کے اس خیال کی تائید میں
پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ایسی طاقت' اقبال کے خیال کے مطابق مرگِ مفاجات سے بچاتی
ہے اور ان آقاؤں کے خیموں کی طناب بھی توڑنے میں کام آتی ہے جو بنی نوع انسان
کو غلام بنائے ہوئے ہیں۔ یہ طاقت اس لیے بھی ضروری ہے کہ انسان مظلوم کی نفسیات
سے بچتا ہے۔ ایسی نفسیات جو آو سرد بن کر اچھے خاصے انسانوں کو بھیڑ بکریوں میں
تبدیل کر دیتی ہے۔

لیکن اقبال کا یہ تصورِ حیات جذباتی زیادہ ہے اور عملی کم۔ وہ عام مسلمانوں
کی طرح ماضی کے تابناک کارناموں سے حال کے انتشار کا علاج کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے
خیال کے مطابق' اگر تمام مسلمان نیل کے ساحل سے لے کر تابخاکِ کاشغر' متحد ہو جائیں
تو اسلامی شعار اپنی تمام تابناکیوں کے ساتھ واپس آ سکتا ہے۔ یا کم از کم مسلمان بہت
کچھ اپنی آج کی نارسائیوں کا ازالہ کر سکتا ہے اور یہی اسلامی شعار ان کی تمام خامیوں'
تمام محرومیوں اور تمام پس ماندگیوں کا علاج ہے۔ جدید صنعتی ترقی اور سوشلسٹ نظامِ زندگی
میں سوا محرومی کے اور کچھ نہیں ہے۔ یہ طرزِ زندگی بھی انھیں 'پرویزی' کی طرف جاتا ہوا
معلوم ہوتا ہے۔ وہ یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام سے بھی بیزار ہیں کیونکہ یہ محض جنگِ زرگری

ہے جس میں سوا بد اخلاقی، مادہ پرستی اور کھوکھلے پن کے اور کچھ نہیں، جو انھیں انسانی قدروں سے بہت دور لے گیا ہے۔ اور اس لیے انسان کو اگر کہیں پناہ مل سکتی ہے تو صرف مذہب کے اصولوں کی پابندی میں۔ کینٹ ول اسمتھ (CANT WELL SMITH) نے اپنی کتاب "ماڈرن اسلام ان انڈیا" میں اس موقع پر چند جملے اقبال کے لیے یوں لکھے ہیں:

"HIS POETRY HAS BEEN ORDINARILY EXPLOITED IN SUPPORT OF A FASCIST MOVEMENT, THE MIDDLE CLASS THROUGHOUT THE WORLD JUST BACUSE, THEY WILL NOT UNDERSTAND THE ECONOMIC SAYSTEMS HAVE SHOWN THEMSELVES EVER READY TO BE REDUCED BY MORAL AND RELIGIOUS ARGUMENTS THAT THEY DO UNDER-STAND, INTO A REACTIONERY POSITION."[۱]

کینٹ ول اسمتھ سے قدرے اختلاف کیا جا سکتا ہے مگر اس کا محاسبہ مجموعی طور پر درست ہے۔ قوموں کے عروج و زوال کے اسباب آج کی دُنیا میں بہت کچھ ان کی معاشی ترقی، اقتصادیات کی صحیح تفہیم، حصول اور استعمال میں مضمر ہیں۔ پھر آج کی زندگی میں سائنس کا

---

[۱] MODERN ISLAM IN INDIA BY CANTWELL SMITH P. 123, 1946 EDITION.

APPLIED SCIENCE نے جو انقلاب برپا کیا ہے اس کی طرف جو ادراک ہو رہا ہے اور کسی قوم یا انسانوں کی جماعت کا کیا رویہ ہے، یہ مسئلہ زندگی کا بہت اہم مسئلہ ہے۔ سائنس جو روز بروز نہ صرف زندگی کے نئے امکانات تلاش کرتی رہتی ہے۔ بلکہ ان امکانات کو اپنے اس وقت تک کے تجربوں کی روشنی میں پرکھ کر پھر ایک نئے تجربے کے لیے تیار ہو جاتی ہے، اس کی طرف ان قوموں اور انسانی جماعت کا کیا رویہ ہے۔ اقبال کا رویہ اس مسئلے میں نہ صرف مبہم ہے بلکہ کسی حد تک بے نیازی کا رویہ ہے۔ سائنسی انکشافات کی وجہ سے مذہب، اخلاقیات، تعلیم، طرزِ معاشرت، تہذیب اور نئے سماجی حالات میں جو انقلاب آ رہا ہے، اس سے اقبال بے پرواہ معلوم ہوتے ہیں اور مسلمانوں کے مسائلِ حیات کو ان نئے علوم سے نہیں بلکہ وجدان اور مذہب کی اخلاقی قدروں سے حل کرنا چاہتے ہیں۔ اسی وجہ سے شاہین کا رویہ ایک مابعد الطبیعاتی اور صوفیانہ بے نیازی کی اڑان کا رویہ بن جاتا ہے۔

تو رزق اپنا ڈھونڈتی ہے خاک راہ میں
میں نُہ سپہر کو نہیں لاتا نگاہ میں (عقاب اور چیونٹی)

زد بانگ کہ شاہینم و کارم بہ زمیں چیست
صحراست، کہ دریاست، تہ بال و پرِ ماست

جیسے اشعار سے شاہین کے رویہ کا پتا چلتا ہے۔ 'شاہین' دراصل مردِ مومن ہی کا عکس ہے جو صرف سوزِ دروں اور قوتِ عمل سے سب کچھ کر سکتا ہے۔ یہ تصور تسخیرِ فطرت کا ایک رومانی، مبہم اور کسی حد تک اندھا تصور ہے۔ ایسے افراد، اقبال کے یہاں کسی سماجی نظام

کے توڑ پھوڑ یا کش مکش سے وجود میں نہیں آتے، بلکہ ایمان عمل اور عقیدوں کے راستے سے ان کی دنیا تک رسائی ہو سکتی ہے۔ لیکن جو سیاسی اور سماجی تبدیلیاں، جمہوری یا غیر جمہوری حکومتوں کے برتاؤ اور رویّے سے ہوتی رہتی ہیں یا ان تبدیلیوں سے جو افراد کی زندگی میں انقلاب لا سکتی ہیں اور پھر وہ حالات کے جبر کے تحت کیسا انسان بنے گا، اس کا ذکر اقبال نہیں کرتے اور اگر کہیں کچھ اشارے ملتے ہیں تو ان پر ان کی رجائیت یہ حکم لگاتی ہے کہ یقین محکم اور عمل پیہم اپنے حسب منشا سب کچھ بدل سکتے ہیں اور اس طرح بدلے ہوئے حالات اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔ اگرچہ بدلتے ہوئے حالات کا ان کو اچھی طرح اندازہ ہے اور اسی لیے وہ وقت اور تبدیلی کو قوموں کی زندگی میں سب سے بڑا محرک بھی سمجھتے ہیں۔ سلسلۂ روز و شب کیسے کیسے انقلاب لا سکتا ہے، اس سے ان کی پوری نظم "مسجد قرطبہ" بھری پڑی ہے۔

شاہین کا عمل اور اس کی کوششیں، حالات اور ممکنات کے تحت ہوں گی؟ تاریخ کے اتار چڑھاؤ اس کی کوششوں کو متاثر کر سکیں گے یا نہیں؟ ایمان والوں کی جہد (STRUGGLE) سیاسی کش مکش اور مادی حالات کے خلاف ہوگی یا موافقت میں یا صرف روحانی اور اخلاقی دنیا میں، اس کا واضح جواب شاہین کے پاس نہیں ہے۔ وہ ایسے خاک دان سے کنارہ کش ہو جاتا ہے، جہاں زندگی محض آب و دانے کا نام ہے۔ وہ پورب اور پچھم "سب کو چکوروں کی دنیا سمجھتا ہے تو پھر کس کے مقابلے میں یہ کش مکش جاری ہے؟ غیر اللہ کے خلاف؟ سرمایہ داری کے خلاف؟ یہ سب کچھ واضح نہیں ہے جہد اور مقابلے کی کوشش (COMPETIVE SPIRIT) کیا نتیجہ نکالتی ہے اور یہ مقابلہ یا حالات کی سختیوں سے ٹکراتے رہنا، کیا ٹکرانے والوں کو صرف ایمان و آگہی

کے منطقے میں سربلند کرتا ہے یا معاشی مقابلے اور مادی وسائل کی دنیا میں بھی؟ اور اگر ایسا بھی ہے تو یہ جذبہ دھیرے دھیرے شاہین کو اسی سرمایہ دارانہ نظام کے مقابلے کی دوڑ میں لے جاتا ہے، جہاں فرسٹریشن (FRUSTRATION) یعنی محرومیاں، خوف و ہراس، تشویش، تشکیک، عدم اعتمادی، مقابلے میں ایک دوسرے کا گلا کاٹنے اور متحدہ استحصال کی صورتیں بھی رونما ہوتی ہیں۔ کس طرح جنگیں، کساد بازاری اور کارخانوں کی تباہیاں اور زرعی پیداوار کی بربادی، ملکوں کی تقدیر کا فیصلہ کرتی ہیں، ان تمام باتوں کا تجزیہ کئے بغیر صرف وجدان سے قوموں کی ترقی اور تنزل کا فیصلہ کیسے ہوگا؟ شاہین اور مرد مومن اس وقت تک اپنی کوششوں میں کامیاب نہیں ہو سکتے جب تک کہ اس سوسائٹی کا ڈھانچہ نہ بدلے، معاشی حالات نہ بدلیں، ذرائع پیداوار نہ بدلیں اور پیداوار منافع خوری کے لیے نہ ہو اور ان معیاروں کے مطابق سوسائٹی کی تشکیل ہو جو وقت، تاریخ اور معاشی سائنسی امکانات کے ساتھ وابستہ ہوں۔ بغیر واجبی معاشی تشفی کے جمالیاتی، اخلاقی اور روحانی قدریں کس طرح باقی رہ سکتی ہیں اور اس کے حاصل کرنے کا جو طریقہ خودی اور وجدان بتاتے ہیں وہ مادی امکانات کے پیچ در پیچ مسائل میں شاہین اور مرد مومن دونوں کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ اس شاہین کی تمام جد و جہد خیالی ہو کر رہ جاتی ہے۔

اقبال نے اپنے اس خیال کو ہر جگہ ایک عملی پروگرام بنا کر پیش کیا ہے۔ آج کی سماجیات اور معاشی صورتوں میں جو نئے تجربے، نئی دریافت ہوتی رہتی ہے کیسے کہا جائے کہ اقبال ان سب سے باخبر نہ تھے! لیکن ان کے لکچروں اور ان کے اشعار کہیں سے ان کی اس واقفیت کا اندازہ نہیں ہوتا۔ اپنے اس پروگرام کو وہ حقیقی اور عملی روپ میں بھی دیکھنا

چاہتے تھے۔ نتیجہ یہ ہے کہ جذباتی طور پر ایک خاص منزل تک چلنے کے بعد ان کا سیاسی پروگرام محض UTOPIAN ہو جاتا ہے۔ وہ اسلامی جمہوریت کو دنیا بھر میں یا کم از کم اسلامی ممالک میں نافذ کرنا چاہتے ہیں، مگر جمہوریت اور سیاسی افکار کو حالات کے تحت فطری طور پر بڑھنے اور پھیلنے کا موقع نہیں دیتے۔ اس میں فیضان سماوی کی شمولیت کو لازم قرار دیتے ہیں اور سیاسی افکار کو بغیر اسلامی یا مذہبی قید و بند کے "ابلیس کی ایجاد" بتاتے ہیں۔ اُولی الامر منکم کے اشارے سے وہ کسی حد تک DICTATOR SAVIOUR چاہتے ہیں جو سماج کو چلانے میں بھی مدد کر سکے اور اس کی غلطیوں پر احتساب بھی۔ شاہین اسی لیے درویش صفت اور قلندرانہ شان رکھنے کے ساتھ ساتھ جبری اور سخت طبع بھی ہے لیکن یہ قلندرانہ شان اور درویشی کسی حد تک تضاد کا شکار ہو جاتی ہے جب اقبال ۱۹۲۲ء میں 'سر' کا خطاب منظور کر لیتے ہیں اور ۱۹۳۱ء میں راؤنڈ ٹیبل کانفرنس میں شرکت کے لئے لندن بھی جاتے ہیں۔ اگرچہ شاہین کے مزاج میں یہ لچک اور مصلحت پسندی نہیں رکھی گئی۔ شاید حکومت کا یہ اعزاز واپس کرنے کی ان میں ہمت نہ تھی جیسا کہ آج بھی کبھی کبھی اس جمہوری دور میں ایسی مثالیں دیکھنے میں آتی ہیں اور اس سے فرد پسندی اور شخصیت پرستی کے رجحان کا سراغ ملتا ہے۔

اقبال کی شاعری سماج کی اجتماعی ترقی کی تصویر نہیں پیش کرتی، اگرچہ بادی النظر میں ایسا ہی معلوم ہوتا ہے۔ البتہ مرحوم شخصیات اور افراد کی انفرادی کوششوں سے ترقی کا اندازہ ضرور کرا دیتی ہے۔ شاہین خود پرندوں کی دنیا کا درویش ہے جو اپنی انفرادیت پر ناز کرتا ہے اور عام پرندوں سے الگ رہ کر اپنی انفرادیت سے متاثر کرنا چاہتا

ہے۔ غازی امان اللہ خاں، خوشحال خاں خٹک، ٹیپو سلطان، تیمور، ملا زادہ ضیغم لولابی،
مجدد الف ثانی، نادر شاہ، نپولین، محمود، سب اپنے انفرادی کارناموں سے تاریخ
اور ترقی کے زینوں تک پہنچ کر عالمگیر شہرت کے حامل ہوتے ہیں جو اقبال کو بے حد پسند
ہیں۔ ان کی ترقی میں کسی سماج کا من حیث الجماعت، کوئی ہاتھ نہیں۔ یہ حالات کے
پروردہ نہیں بلکہ شخصی اور انفرادی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ یہ فرداً فرداً ترقی، پھر ان کا ایک مجموعہ
بناکر ایک اجتماعی شکل پیش کرتی ہے اور اس طرح سماجی ترقی کا ایک مجموعی تاثر قائم
ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ بیک وقت سماج میں مادی صورتوں سے اجتماعی طور پر تبدیلی
لانے کا کوئی لائحہ عمل حکیم الامت کے پاس نہیں ہے۔ پھر فرد، طاقت کی آخری منزل پر پہنچ
کر کس طرح ہٹلر اور مسولینی بننے سے روکا جاسکے گا، اگر اس نے خدا ترسی، ایمان اور اللہ
کی برہان بننے سے انکار کر دیا، جس کا ہر وقت امکان ہے۔ پھر صرف خدا ترسی، روحانیت،
ایمان اور عشق کے سہارے یہ مردانِ خدا ایک رشتے میں منسلک ہو کر کن ارتقائی سمتوں
کی طرف جائیں گے۔ روحانی ارتقا کی سمت میں یا مادی ترقیوں کی طرف؟ جب کہ مادی
ترقی کا کوئی نظام، اقبال تجویز نہیں کرتے۔ کینٹ ول اسمتھ نے اپنی کتاب 'ماڈرن اسلام
ان انڈیا' میں دل چسپ بات لکھی ہے کہ اقبال، سویت روس سے اس وجہ سے خفا تھے کہ
وہ سب لامذہب ہیں اور خدا کے منکر، مگر یہ نہیں دیکھتے تھے کہ مذہب نے انسانی فلاح و
بہبود، ہمدردی، بھائی چارے اور انسانیت کا جو تصور دیا ہے اس پر سب سے زیادہ
عمل اشتراکی ممالک کرتے ہیں جب کہ سرمایہ دارانہ مذہبی سماج میں مذہب کی ایسی تمام
باتوں پر مشکل ہی سے عمل ہوتا ہے لیکن زبان سے روحانیت اور انسانی قدروں کا بڑا
نعرہ بلند کیا جاتا ہے۔ اقبال سویت روس کی ترقی پر خوشی کا اظہار بھی کبھی کبھی کرتے ہیں

مگر تمام مورخوں کے اعتراف کے باوجود اس نظام زندگی کے متعلق اُن کی یہ رائے ہے ؎

زمام کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا
طریق کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

ع جُدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں
بندوں کو گنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے

مری نگاہ میں ہے یہ سیاست لادیں
کنیزِ اہرمن و دوں نہاد و مُردہ ضمیر

جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست
باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک

اقبال مغربیت اور سرمایہ داری کو کبھی الگ نہیں کر سکے اور یورپ سے ان کا مطلب زیادہ تر برطانیہ رہا۔ شاید اس کا سبب ہندوستان کی انگریزی حکومت تھی جس سے ان کا سابقہ پڑا تھا جس کی بنیادیں سرمایہ دارانہ شاہی نظام پر تھیں۔ انگریزی حکومت نے جس طرح اپنی ٹیکس کی پالیسی سے ہندوستانی دیہاتوں کی اقتصادیات کو دھکا پہنچایا اس کے ملبے پر برطانیہ کی تاجرانہ سرمایہ داری کی بُنیاد رکھی تھی۔ یہ تاریخ کا بالکل ایک نیا رُخ تھا جس نے ہندوستان کی طرف سے برطانیہ کا رویّہ بالکل بدل دیا۔ ہندوستان اُن کے لئے ایک ایسی کالونی تھی جو انگریزی کارخانوں اور کرگھوں کے لئے کچا مال سپلائی کرتی تھی۔ جس کا فائدہ برطانیہ کے سرمایہ دار اُٹھاتے تھے لیکن ہندوستان کی اپنی اقتصادیات کو کوئی فائدہ نہ تھا جس کا یہاں کے مزدور طبقے اور کسانوں پر اثر پڑ رہا تھا اگرچہ ان میں سے بہت کم یہ سمجھ پاتے تھے کہ ایسا کیوں ہو رہا ہے۔ ہندوستان اور دوسری کالونی

ے جو کچھ یورپ پہنچتا سب سرمایہ کی شکل میں تبدیل ہو کر مزید لوٹ کھسوٹ کے لیے سرمایہ داروں کو تیار کرتا۔ اقبال اور ان جیسے متوسط طبقے کے مفکرین ان باریکیوں کی تہ تک کس طرح پہنچے تھے۔ کہا نہیں جا سکتا لیکن ان کو ایک عام اندازہ ضرور تھا کہ یہ نظام ندگی، ہندوستان کا استحصال کر رہا ہے اور ان باتوں کے لئے وہ مغرب ہی کو الزام دیتے۔ وہ سرمایہ داری سے زیادہ مغرب کی مخالفت کرتے ہیں۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ل دونوں کے فرق کو نہیں سمجھتے تھے، لیکن ہندوستان کی غلامی، برطانیہ کی سامراجیت، یورپ کے چند ممالک کی مادہ پرستی اور بے دینی، روس کا انقلاب، سب نے مل کر ان کی فکر کو ایسا گنجلک (CONFUSE) کر دیا تھا کہ وہ صحیح تجزیہ نہ کر پاتے اور ایسی حالت میں انھیں جوش، جذبے اور وجدان سے بڑا سہارا ملتا۔ وہ جھنجھلا کر مغرب، برطانیہ اور یورپ سب کے خلاف ہندوستانیوں اور خصوصاً مسلمانوں کو صف آرا کرتے ہیں۔ چین سے جو باتیں کہی یا کہلائی جاتی ہیں، ان کی تہ میں اقبال کا یہی ذہن کام کرتا رہتا ہے۔

رمزے شاہیں گشا خونِ تدرواں بریز   مرگ بود باز را زیستن اندر کنام

پیدا ہوا ے جلیل کہ ہو تیرے ترنم سے   کبوتر کے دلِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

جینے کا جگر چاہیے شاہیں کا تجسس   جی سکتے ہیں بے روشنیٔ دانشِ افرنگ

چشم عقاب و دلِ شہباز نہ داریم   چوں مرغ سرا لذتِ پرواز نہ داریم

اے مرغ سرا خیز و پریدن دگر آموز

یہی وجہ ہے کہ اقبال کی نظر میں اپنی منزل کا تصور واضح نہیں ہو پاتا۔ کبھی وہ دینِ مبین اور حبلِ متین کی گرفت کو اس دورِ مادیت میں کافی سمجھتے ہیں، کبھی مغرب کی مخالفت' ان کا مطمحِ نظر ہے تو کبھی انگریزوں کی غلامی سے نجات حاصل کر ان کا نصب العین اور جب ان سب سے مسلمان عہدہ برآ ہو جائیں، تو انھیں ترقی حاصل کرنے اور ایک باعزت قوم بننے کی فکر کرنی چاہیے۔ اقبال کے یہی نصب العین سمجھ میں آتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ ان تمام نصب العین تک پہونچنے کے لئے جو طریقے بتائے جاتے ہیں وہ کسی بھی ایسے راستے کی اس طرح نشان دہی نہیں کرتے کہ ان پر چلنے والا صحیح منازل تک پہنچ سکے۔ مسلم سوسائٹی اپنے مسئلوں میں اس طرح اُلجھ گئی تھی کہ نہ تو ان مسائل کا کوئی حل اقبال کے پاس تھا اور نہ بہت سی باتوں کا تجزیہ کر کے وہ کسی ایک نتیجے پر پہنچ سکتے تھے۔ اس میں ان کی تصور پرستی (IDEALISM) کو بھی دخل ہو سکتا ہے اور بہت سے سماجی اور معاشی مسائل تک نارسائی کو بھی۔ وہ زندگی سے روحانیت کے طلب گار تھے، لیکن یہ سوچنے پر تیار نہ تھے کہ روحانی اور اخلاقی قدریں' بغیر مادی حقیقتوں کے ممکن نہیں اور اس دُنیا اور اس میں بسنے والوں کا ارتقا مادی حالات کے اُتار چڑھاؤ ہی سے ممکن ہو سکتا ہے۔ شاہین ان مادی حقیقتوں اور وسائل کو "شکارِ مردہ" سمجھتا ہے اور کسی مسئلے کا مادی وسائل سے حل تلاش کرنے کے بجائے وجدان کے عالم میں ایک زقند بھر کر فضا کی پہنائیوں میں گم ہو جاتا ہے اور اس طرح اقبال کے یہ تصورات نہ تو MATERIAL FORCE بنتے ہیں اور نہ عوام پر اثر انداز ہو پاتے ہیں۔[1]

---

[1] "THEORY BECOMES MATERIAL FORCE WHEN IT GRIPS THE MASSES." — MARX

زد بانگ کہ شاہینم و کارم بزمیں چیست
صحراست کہ دریاست تہِ بال و پرِ ماست

نگاہِ عشق دلِ زندہ کی تلاش میں ہے
شکارِ مردہ سزاوارِ شاہباز نہیں

افسوس صد افسوس کہ شاہیں نہ بنا تو
دیکھے تری آنکھوں نے نہ فطرت کے اشارات

گزر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہیں کے لئے ذلت ہے کارِ آشیاں بندی

اس طرح شاہین اقبال کے عمل و حرکت کے تصور کی علامت بھی ہے اور مادی عملی دنیا سے ان کی نارسائی اور فرار کی ایک مثال بھی۔

تنقیدی عمل

حصۂ دوم

عملی تنقید

کچھ سال پہلے انگریزی کے مشہور ناقد آئی۔اے رچرڈس نے ہندوستان کا دورہ کیا تھا۔ وہ یہاں کئی یونی ورسٹیوں میں گئے اور انھوں نے انگریزی تنقید کے رموز ونکات پر لکچر دیئے۔ ان مشمولات پر اکثر جگہوں پر انھوں نے نظموں کی عملی تنقید پر زور دیا۔ شیلی کی مشہور نظم (ODE TO THE WEST WIND) کا تجزیہ کرکے عملی تنقید کی اہمیت واضح کی۔ الفاظ کا شعور شاعر کے ذہن سے اس کا تعلق ایک خاص وقت میں ایک لفظ اور صرف ایک مخصوص لفظ ہی وہ جگہ گھیر سکتا ہے جب کہ دوسرا بے جوڑ ہوتا ہے، فکر تخئیل اور الفاظ میں کون سا اندرونی رشتہ ہوتا ہے۔ خیال کے بہاؤ میں معانی کس طرح ظاہر اور غائب ہو کر شعر کی فضا کو متاثر کرتے ہیں۔ بحر اوزان اور آہنگ کی کیا اہمیت ہوتی ہے۔ ان سب باتوں پر نظم کے سہارے انھوں نے بحث کی۔ ان کے خیال کے مطابق عملی تنقید، نظم کا تجزیہ، نظم میں استعمال کئے گئے الفاظ، کیفیات اور ماحول، کشش اور تناؤ (TENSION) معانی و مطالب انھیں سب باتوں کا نام ہے۔

اردو میں عملی تنقید کی تحریری روایت بہت کم رہی ہے۔ اگرچہ جن باتوں کا ذکر رچرڈ صاحب کے حوالے سے اوپر کیا گیا۔ اس کی صورتیں مشرق میں بہت عام رہیں۔ حالی کی یادگار غالب اور شبلی کی شعرالعجم میں اشعار و معانی کی تہہ داری پر بحثیں ملتی

پر لکھی گئی مختلف شرحیں اور ان میں الفاظ و خیال کا تجزیہ اس کا ثبوت ہیں۔ لیکن عملی تنقید کو مکتبی رنگ دے کر کچھ تو اساتذہ نے محدود کر دیا اور کچھ، لوگوں نے اس تنقیدی عمل کو مکتبی کہہ کر اس طرح بدنام کیا کہ رفتہ رفتہ عملی تنقید ایک بے کار، کم علمی کی دلیل اور مدرسوں یا تعلیمی جماعت کی چیز بن کر رہ گئی۔ اصول پر زیادہ زور دیا جانے لگا اور تنقید کا عملی پہلو، نئے تنقید نگاروں کو زیادہ متوجہ نہ کر سکا۔ یہاں تک کہ آج بھی اکثر تنقید نگاروں کو "عملی تنقید" کی اصطلاح کے سمجھنے میں بھی توقف ہوتا ہے۔

تنقید کا عملی پہلو تو یہی ہے کہ کہنے والے کے سلسلۂ خیال اور فکر و نظر کی بازگشت جو خواہ کسی مکتب خیال سے وابستہ ہو کر وجود میں آئی ہو، پڑھنے اور سننے والے تک پہنچ سکے۔ اور جو کچھ کہنے والے پر گزر رہی ہے اُس سے سننے والا کما حقہٗ واقف ہو جائے۔ پھر کہنے والے کے انداز سے اس قدر متعارف ہو سکے کہ اس کے تمام فنی اور ادبی گھماؤ، اینچ پینچ تک اس کی نظر اس طرح پہنچتی جائے کہ وہ اس مخصوص رنگ و آہنگ کی تفہیم میں کوئی دقت محسوس نہ کرے لیکن عام طور پر شاعر یا ادیب کے فکر و فن کے مختلف انداز اور پیکروں سے بحث کرنے کے بجائے اُردو میں عملی طور پر زیادہ تر مطلب نگاری ہی کو عملی تنقید کا درجہ دیا گیا ہے۔ اور اس طرح اردو کی عملی تنقید فکر و فن کے تمام رموز و نکات، ان کی ترسیل کے آلے، اسباب و علل، زمانہ، تاریخ اور سماج کے اتار چڑھاؤ سے عام طور پر بے نیاز رہی ہے۔ عملی تنقید کی تشکیل میں کون کون سی قوتیں کام کرتی رہتی ہیں، مطلب نگاری میں شاعر کے ذہن، بصیرت، ادوار، انفرادی رنگ و آہنگ کی کتنی تہیں پنہاں ہوتی ہیں۔ ان کا سائنٹیفک مطالعہ، اُردو کی عملی تنقید میں کما حقہٗ، نہیں کیا جاتا۔ شعر کا مطلب بیان کرتے وقت بھی شعر کی بناوٹ میں جتنی کارفرمائیاں ہوتی ہیں، ان سے اسلوب کا سلسلہ کیوں

اور کیسے ملتا ہے۔ لفظ کے معنی اور صوتی اشاروں کی کیا اہمیت ہوتی ہے۔ استعارے، پیکر تراشی میں کیا مدد کرتے ہیں، پھر پیکر تراشی مفاہیم کو کہاں سے کہاں پہنچا سکتی ہے۔ اس سے متعلق بحث عملی تنقید میں صحیح ڈھنگ سے پیش کی جائے تو عملی تنقید کا اچھا مصرف ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ ان سب کے بغیر شعر کی تفہیم مشکل ہے۔ اردو میں ایسی عملی تنقید کا ابھی رجحان نہیں ملتا، اگرچہ بکھری ہوئی کچھ مثالیں مل جاتی ہیں۔ انگریزی ادب میں یہ شعور ڈرائیڈن سے شروع ہو کر جانسن، کولرج، میتھو آرنلڈ، آئی۔ اے۔ رچرڈس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے ہوتا ہوا نارتھروپ فرائی اور شکاگو اسکول کے نو تنقید نگاروں کرین، کینٹ، اوسلن اور میکیان تک مختلف صورتوں میں پھیلا ہوا ہے۔ ان تنقید نگاروں نے اپنے ماحول اور تاریخی اثرات کے تحت اپنے اپنے طریقوں کے مطابق عملی تنقید کے کسی نہ کسی پہلو کو ابھار کر انگریزی ادب کے اس تنقیدی سرمائے میں بڑے اضافے کئے ہیں جن کی حیثیت یک رُخی عمل کی نہیں بلکہ جس میں متعدد گوشے اور سمتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ عملی تنقید اب اخلاقی، مذہبی، اور کثیر جہتی کے منطقے سے نکل کر انسانی علوم کے مختلف دائروں میں پھیل رہی ہے۔

شاعری ایک الوہی آہنگ سہی لیکن فکر شعر اور اس کی تکمیل کی دنیا تک شاعر کس طرح پہنچتا ہے۔ اس نقطے کا ادراک کرنا تنقید کا لازمی جزو ہے۔ ارسطو نے جو نقل عمل (MEMESIS PRAXEOS) کا تصور پیش کیا تھا یعنی تمام تخلیقات انسانی عمل کی نقل ہیں تو شعر و ادب اس حیثیت سے افضل ترین نقل ہوئے۔ کیوں کہ یہ خیال، فکر و نظر اور اجمالی احساس کی لفظی نقالی ہیں۔ لفظی نقالی سے یہ مفہوم کہ خیال اور محسوسات کو شعر و ادب نے الفاظ کے سہارے، اگر ہو بہو نہیں، تو اس کے بہت قریب ہو کر پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس میں وہ تمام ذہنی اور وجدانی کیفیتیں شامل ہیں، جو شاعر یا ادیب پر

تخلیق کے دوران طاری ہوئی ہوں گی ۔ اس میں وہ پیکر (IMAGES) علامتیں، معنوی ابہام، استعارے، تشبیہات بھی داخل ہیں جنھوں نے خارجی صورتوں سے عکس لیا ہوگا۔ اور خیال کے پیش کرنے میں فن کار کے لئے ایک سہارا بنے ہوں گے۔ عملی ناقد کو ادیب و شاعر کی تخلیقی صورتوں پر بحث کر کے شعر و ادب کی اس ترتیب اور بناوٹ تک بھی جانا پڑتا ہو جو اس کیفیت کی ظاہری شکل ہے۔ پھر وہ فکر و نظر بھی جو کسی مخصوص نظام زندگی سے وابستہ یا متاثر ہے جسے عقلی طور پر فلسفہ، انسانی رشتوں کی مناسبت سے سماجیات اور تجربات زندگی کا ادراک کر لینے پر تاریخ کے نام سے یاد کیا گیا ہے۔ یہاں تاریخ سے مراد یہ کہ شاعر یا ادیب نے جن حالات میں اپنی تخلیق پیش کی وہ کیا تھے سیاسی اور تہذیبی اثرات نے فن کار کے ذہن کی ترتیب میں جو خارجی اثرات ڈالے ہیں اگر وہ اس طرح نہ ہوتے تو فکر و نظر اور معنوی تہہ بندی میں کیا تبدیلیاں ہو سکتی تھیں۔ مذاق اور مزاج اپنے اس مخصوص دور سے کیوں کر اور کہاں تک مختلف ہو سکتے تھے۔ اس طرح کیا عملی تنقید کا تاریخ سے کوئی رشتہ ہو سکتا ہے یا نہیں۔ اور اگر ہے تو عملی تنقید میں اسے کیوں کر پیش کیا گیا ہے۔ واقعات شعر میں جذب ہو کر کس طرح تاریخ بند علامتیں یا تلمیحات بن جاتے ہیں۔ انھیں سب باتوں کا انکشاف اور ان کی بحث سے عملی تنقید میں تاریخ ایک اہم جزو بنتی ہے۔

بعض نقاد تنقید سے تاریخ کی طرف جاتے ہیں اور کچھ تاریخ سے تنقید کی طرف آتے ہیں یعنی کلام سے تاریخی اثرات کا پتہ لگاتے ہیں اور کچھ تاریخی اثرات سے ایک قسم کے خیالات کا سرچشمہ ڈھونڈتے ہیں۔ یہ بحث دلچسپ ہے کیونکہ شاعر یا ادیب دونوں صورتوں کا پروردہ ہے بصرف تلاش کرنے والے کی نظر کبھی اُسے پہلے طریقے سے جانچتی ہے اور کبھی دوسرے طریقے سے ان سے الگ تنقید نگاروں کا وہ طبقہ بھی ہے جو دونوں کا انکار کرتا ہے۔ وہ عملی

تنقید کو صرف آئی۔ اے۔ رچرڈس اور لافارگ کے طریقوں تک محدود رکھنا چاہتا ہے اور کہتا ہے کہ فن کی جو مثال ہمارے سامنے ہے وہی فن کار کی حیثیت کو متعین کرتی ہے ہمیں اس سے غرض نہیں کہ فن کار کس زمانے میں زندہ تھا یا اس پر کس قسم کے تاریخی اثرات کام کر رہے تھے۔ عملی تنقید کی یہ صورت فن کی محدود شکل تو متعین کر سکتی ہے مگر فن اور فن کار رشتوں اور فن کے وسیع عمل کو واضح نہیں کرتی، جو زمانہ، سماج اور تہذیب کے مضبوط دھاگوں سے ترتیب پاکر اپنے دائروں کا تعین اور اپنے امکانات کی شکلوں کو واضح کرتا ہے۔ ابلاغ کی شاعری میں یہ اثر بہت واضح شکل میں دیکھا جا سکتا ہے لیکن جہاں خیالات، استعاروں اور معنوی پیچیدگیوں میں گم ہوں وہاں بھی شعری فضا اور زبان کے کلیدی تیور و تمام تاریخی اثرات کی وضاحت کرتے جاتے ہیں۔ یہ بات چند مثالوں سے اور صاف ہو سکتی ہے۔

اکبر الہ آبادی کی ایک مشہور نظم 'برقِ کلیسا' کے دو شعر پیش کئے جاتے ہیں۔

(۱) پہلوئے حسنِ بیاں شوخیٔ تقریر میں غرق
ٹرکی و مصر و فلسطین کے حالات میں برق

(۲) غیر ممکن ہے کہ چھُٹے اُنس مسلمانوں سے
بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے افسانوں سے

پہلے شعر میں "حسنِ بیان"، "شوخیٔ تقریر"، "ٹرکی"، "مصر و فلسطین" کے حالات سب اہم تاریخی اور سماجی پس منظر ہی کے ساتھ سمجھے جا سکتے ہیں۔ "حسنِ بیان" اور "شوخیٔ تقریر" اس وقت کے ہندوستان کی ٹھہری ہوئی فضا میں وکٹوریائی عہد کی برتری کے مظہر ہیں۔ جہاں میکالے، ایڈمنڈ برک اور دوسرے انگریز مقررین کی تقریروں کی جادوگری، اس سماج میں ایک خاص اہمیت کی حامل تھی جو قلم سے زبان میں منتقل ہو رہی تھی اور ہندوستان جہاں اس کا

عام رواج اس وقت تک نہ تھا، وہاں یہ باتیں برتری اور گورے سبقت لے جانے کے مترادف سمجھی جاتی تھیں۔ انگریزی تہذیب کے اس دور میں تقریر اور اسپیچ کی اہمیت اس حد تک بڑھی ہوئی تھی کہ دعوتوں کے درمیان "ٹوز اسپیچ" مہذب سوسائٹی کا طرۂ امتیاز تھی۔ اس لئے اکبر کے یہ اشارے ایک طرف تو "مس" کی برتری ثابت کرتے ہیں، دوسری طرف ایک ہندوستانی مسلمان کی وجہ ترجیح کو ظاہر کرتے ہیں اور تیسری طرف بدلتے ہوئے ہندوستانی سماج کا اپنی آبائی تہذیب سے تنفر اور نئی زندگی اور مذاق کی ہوا خواہی کا اعلان کرتے ہیں۔ چوتھی بات یہ کہ شاعر کا طنز، ایک افسوس کی شکل میں ابھرتا ہے جس میں مسلمانوں کا اپنے مذہب سے بیگانگی کا تاسف واضح شکل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ٹرکی، مصر، فلسطین کے حالات اس وقت جاننے اور سمجھنے والا، باخبر، زیرک اور بیدار مغز سمجھا جاتا تھا۔ پھر ان باتوں کی تہ میں پوری تحریک خلافت کی تاریخ سموئی ہوئی ہے۔ اب اگر اکبر کی اس نظم کا قاری ان کے استعمال کئے ہوئے ان الفاظ کی کرشمہ زائیوں سے بے خبر و ناواقف ہے تو وہ اشعار کے معنی اور اُن کے تنقیدی اور تاریخی عمل سے بیگانہ رہے گا۔ اسی طرح "بوئے خوں"، "مسلمان" اور "قوم کے افسانوں" میں خالد کا ایران پر قبضہ کرنا، طارق کا اسپین اور پھر مسلمانوں کا فرانس پہونچنا، ترکی میں غازی صلاح الدین اور رچرڈ کی صلیبی جنگیں، ہندوستان پر محمود غزنوی کے حملے اور ان کے ساتھ ساتھ "اسلام بزور شمشیر" کا اعتراض، تمام باتیں پیش نظر ہوتی ہیں جو مختلف تاریخی تہوں سے چھنتی ہوئی "مس" کی مسلمانوں سے نفرت کا سبب بنتی ہیں۔ جس میں اپنے دور میں پسپا ہوتے ہوئے مسلمانوں کو اکبر اُن کی پرانی تاریخی برتری کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ اور "مس" جو مغربی تہذیب کا علامیہ ہے، اس کے احساس برتری کو شرمسار بھی کرنا چاہتے ہیں۔ ان دونوں

اشعار کی ترتیب و ترکیب میں، تاریخ کے اتنے بہت سے اجزائے ترکیبی شامل ہیں جنھیں نہ سمجھنے کے باعث قاری "برق کلیسا" کو محض ایک تفریحی اور دلچسپ مزاحیہ نظم سمجھے گا۔ اس طرح عملی تنقید میں تاریخ کی اہمیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ خود بہت سے الفاظ اپنا تاریخی وجود رکھتے ہیں جو اکثر صرف اسی دور کے لئے وقف ہوتے ہیں۔ جس طرح 'بولیان' اور 'ربیع' اپنے جغرافیائی علاقوں کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے الفاظ پر بھی تاریخ اور وقت کی پرچھائیاں ہوا کرتی ہیں جنھیں اسی دور میں اور اسی ماحول میں سمجھا جا سکتا ہے۔ دوسرے عہد میں اکثر وہ اپنے معنی بدل دیتے ہیں اور پھر انھیں دوسرے اظہار کے لئے استعمال کیا جانے لگتا ہے۔ کبھی کبھی بہت سے الفاظ اپنے وقت ہی کے ساتھ ختم ہو جاتے ہیں۔ گبھرو، کبتو، نداں جیسے بہت سے الفاظ کی طرح۔ عملی تنقید میں الفاظ کے اس تاریخی عمل پر بھی نظر رکھنی پڑتی ہے۔

تاریخ کا دوسرا عمل بھی جو شاعر اور ادیب کی فکر و نظر کے تجزیے کے لئے لازمی ہے۔ اس کی فکر و نظر کی ترتیب میں خود اس کے زمانے کی تاریخی اور زمانی جینیس (GENIUS) کے کیا اثرات رہے ہیں اور انھوں نے کس حد تک اسے متاثر کیا ہے۔ پھر اس میں خود اس کی انفرادیت کا کتنا حصہ ہے۔ تخلیق میں یہ اثرات خارجی دباؤ سے شامل ہوئے ہیں یا خارجی دباؤ نے اپنی شکل کو داخلی ترتیب میں بدل لیا ہے یا شاعر و ادیب نے محض روایت سے واسطہ رکھا ہے اور اسے تاریخی اثرات یا اپنے دور کی جینیس اور مذاق سے کوئی واسطہ نہیں رہا یا کس حد تک وہ روایتی رہا اور کہاں سے اس نے اپنے تاریخی محرکات کا اثر لینا شروع کیا۔ ان تاریخی اثرات جینیس اور مذاق کی تکمیل کس طریقے سے ہو سکتی تھی۔ اور ادیب یا شاعر کہاں اس تکمیل میں تاریخ اور ذوقِ زمانہ کے ساتھ جا سکا۔ شاعر اور ادیب کی ذہنی

ترتیب میں تاریخ کے اس رول کو پرکھنا بھی عملی تنقید کا ضروری جزو ہے۔ اقبال کی اسلامی دنیا ایک کرب و بے چینی سے گزر رہی تھی۔ ترکی، عرب اور تمام بلادِ اسلامیہ میں جو شیرازۂ معاشی بحران اور بے یقینی کی کیفیت پیدا ہو گئی تھی، اقبال اسلامی تاریخ کے اس تنزل کا ادراک کر چکے تھے اس لئے ان کی شاعری کی عملی تنقید بغیر ان تاریخی حالات پر اترے ہوئے ممکن نہیں۔ تنقید نگار حالات اور ان کیفیات کا اندازہ نہیں لگا سکتا جو مسجد قرطبہ، خضر راہ، طلوعِ اسلام، اور اقبال کی دوسری نظموں، شعروں اور مصرعوں میں موجود ہیں۔ اس موقع پر اقبال کے کچھ اشعار پیش کئے جاتے ہیں۔

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

تیری فضا دل فروز میری نوا سینہ سوز
تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود

عرشِ معلیٰ سے کم سینۂ آدم نہیں
گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود

بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفےٰ!
خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش

آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

از غلامی فطرتِ آزاد را رسوا مکُن
تا تراشی خواجۂ، از برہمن کافر تری
ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

اس سرابِ رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو
آہ اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

مسجدِ قرطبہ کا مطالعہ کرنے والوں کے لئے چند باتوں کا سمجھ لینا لازمی ہے۔ اسپین میں مسلمانوں کی حکومت اور اس کا جو حشر فرڈی نینڈ اور آئزابیلا کے دور میں ہوا۔ یورپ میں اسلامی حکومت کا زوال، اسلامی عہد کی عمارتیں جو اسپین میں باقی ہیں، ان کی حالت۔ مسجد قرطبہ کو دیکھ کر اقبال کے جذبات اور ان کے ذہن کا عمل۔ ان کی فکر و نظر میں ایک طرف اسلامی حکومت کے زوال کی توجیہات ہیں تو دوسری طرف تاریخی انقلاب کا زوال اور تیسری طرف "خدا کی رحمت سے مایوس نہ ہو" کا راسخ عقیدہ۔ یہی باتیں ہیں جو بار بار اس نظم میں

ابھرتی ہیں۔ پھر "عنصری قلب" کی اسلام میں اہمیت، دلوں کی کشود، میں ایمان کے یقین محکم کی فضا "خونِ جگر" سے تکمیلِ فن کا احساس۔ یہی تمام باتیں ہیں جو تاریخی سلسلے کی کڑیاں ہیں اور جن سے اقبال کے نظریات کا رشتہ ہے۔ بغیر ان باتوں کا ادراک کئے ہوئے، قاری مسجد قرطبہ کے ماحول میں نہیں پہنچ سکتا اور جب تک اس نظم کے تجزیے کے لئے یہ باتیں کسوٹی اور پس منظر نہ بنیں گی، مسجد قرطبہ نہیں سمجھی جا سکتی۔ اسی طرح "خضرِ راہ" میں "ہاشمی ناموس کے بکنے کا احساس" "ترکمان سخت کوش" کی تباہ حالی "اولاد ابراہیم" کا وقت کے امتحان میں پھر پیش کیا جانا، مسلمانوں کا اسلامی نقطۂ نظر کے خلاف، دولت جمع کرنے کی خواہش، تاریخ کے ایک موڑ پر پہنچ کر انگریزوں کی غلامی کو اپنی خوشحالی سے تعبیر کرنا، "دیو استبداد" کو "آزادی کی نیلم پری" سمجھتے رہنے میں جس دھوکے میں گرفتار رہنے کا اشارہ کیا ہے اور پھر یہ کہ یہ سب نادانی ہے۔ یہ سب باتیں اقبال کی ریج جینیس ہیں، اس تاریخی دور کی جب ہندوستانی مسلمان انگریزی غلامی کو سرمایۂ افتخار سمجھتے تھے جبکہ ایک طرف ہندوستان میں آزادی کی لہر زوروں پر اٹھ رہی تھی۔ اگر علمی تنقید ان باتوں کی تہہ تک نہیں جاتی تو وہ اقبال کے کلام کی روح کو نہیں پا سکتی۔ اور نہ تنقید کا کام صحیح طور پر انجام دیتی ہے۔ ایسا تنقید نگار جو ان باتوں کے بغیر معنی و مطالب کی تلاش کرے گا، وہ روحِ عصر سے بے خبر سمجھا جائے گا۔ ان باتوں کو سمجھے بغیر اقبال کی علمی تنقید ناممکن ہے۔ تحریکی اور خارجی شاعری کی صحیح تنقید کے لئے تنقید نگاروں کو اس دور کی تاریخ اور جینیئس کا دروازہ ضرور کھٹکھٹانا پڑتا ہے۔ اب اگر تنقید نگار انھیں چھوڑ کر صرف اس کوشش میں ہے کہ اس کے لئے صرف "دیو استبداد" کے لغوی معنی سمجھ لینا کافی ہے۔ "ترکمان" کون ہیں؟ "ہاشمی ناموس" کس کے لئے استعمال ہوا ہے؟ "نیلم پری" تو صرف اندر سبھا کی چیز ہے۔

"برہمن اور کافر" میں شاعر نے صنعت تضاد کا استعمال کیا ہے۔ "دونوں کی کشود" اردو میں نامانوس ترکیب ہے وغیرہ وغیرہ۔ تو ایسے ناقد کے لئے اقبال ایسے شاعر ہیں جو عربی فارسی لغات کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ نظمیں اچھی لکھ لیتے ہیں مگر الفاظ و ترکیبیں اکثر نامانوس اور طالب علموں کے لئے مشکل ہوا کرتی ہیں۔ ادب کا یہ سطحی درس اور تفہیم تنقید نگار کو اقبال سے نہ صرف یہ کہ بہت دور ہٹا دیتے ہیں بلکہ اُس پوری نسل کو بھی بیگانہ کر دیتے ہیں۔ جو ایسے درس کے زیر اثر پرورش پا رہی ہے۔ کیوں کہ اقبال کی تخئیل کو مہمیز کرنے والی چیز، اُن کی "عظمت رفتہ" کا احساس ہے جو زمانے کا ایک حصہ بن چکا ہے۔ لیکن تاریخ کا آئینہ تو دور جدید پر بھی منعکس کرتا رہتا ہے اور اس طرح تاریخ اور زمانہ سب ایک مسلسل حرکت ہیں جس میں قومیں اور تہذیبیں اپنے عروج و زوال کے نشیب و فراز سے گزرتی رہتی ہیں۔ اس طرح اقبال کے کلام کی اندرونی عظمت، تاریخ اور زمانے کے بیرونی دباؤ سے ترتیب پاتی ہے۔ یہاں یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ عملی تنقید کے ایسے اصول، شاعری اور شاعر کے مزاج کے لحاظ ہی سے استعمال کئے جائیں گے۔ داخلی شاعری میں تنقید کا یہ عمل اتنا واضح نہیں ہوتا کیوں کہ وہاں تاریخ تہذیب کی ہتوں میں ڈوب کر شاعری کی سطح ابھرتی ہے۔ اور داخلی شاعری کے مزاج کے رگ و ریشے میں سرایت کر جاتی ہے۔ اس لئے غزل کی عملی تنقید میں تاریخی عوامل کی تلاش، نقاد کو مشکل میں ڈالتی ہے جسے سطحی معلومات سے حاصل نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ غزل کے فن کار کا رویہ ایک بیگانہ تعلق (DETACHED ATTACHMENT) کا رویہ ہوتا ہے۔ بظاہر یہ کیفیت تضاد معلوم ہوتی ہے مگر فن کار داخلی شاعری میں زیادہ خارجی نہیں ہو پاتا اس لئے وہ بے تعلق سا معلوم ہوتا ہے مگر تاثرات اور محسوسات میں جو ایک اندرونی رشتہ ہوتا ہے وہی فن کار کا خارجی حالات سے لگاؤ

ہے۔ غزل میں تاریخی عمل بہت گھوم پھر کر داخل ہوتا ہے۔ اسے عملی طور پر سمجھنے کے لئے چند مثالیں لی جاتی ہیں :-

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سُن کر تبسّم کیا (میر)

دل شوخ حسینوں سے لگانا نہیں اچھا
ہو جاؤ گے بدنام زمانہ نہیں اچھا (شکیل بدایونی)

کچھ قفس کی تیلیوں سے چھن رہا ہے نور سا
کچھ فضا، کچھ حسرتِ پرواز کی باتیں کرو (فراق)

بہت مشکل ہے دُنیا کا سنورنا
تری زلفوں کا پیچ و خم نہیں ہے (مجاز)

میر کے تہذیبی پس منظر میں یہ بات پڑی ہے کہ یہ دنیا فانی ہے، چند روزہ ہے، کم از کم ایک مخصوص دور کے انسان کے لئے اس دورِ حیات تک۔ پھر تہذیبیں مٹتی رہی ہیں۔ پھر یہ کہ کسی کو اپنے مال و دولت اور اقتدار پر غرور نہیں کرنا چاہئے۔ خیال کہ یہ روش میر کی اپنی تھیں۔ تصوف سے کہ ہندوستانی عقیدہ "دُنیا مایا جال ہے"! شنکر اور کبیر سب سے ہوتی ہوئی "کتنا ہے گل کا ثبات" تک پہونچی ہیں۔ تہذیبوں کی یہ تاریخی کشش

تہوں میں ڈوب کر بیان" گل کے تبسم سے دنیا کی بے ثباتی کا مذاق اڑاتی ہے۔ میر کے اپنے زمانے میں حکومتوں کی تباہیاں، وقتی خوش حالی، آج ایک حکومت مٹی، کل دوسری بنی، اہل دول کا انسانوں کو خاطر میں نہ لانا، اُن کو اپنے سے کمتر جاننا اور اُن کی اس حرکت سے جو تکلیف انسان کو پہونچتی ہے۔ ان سب کا اظہار اس شعر میں ہے۔ پھر ایسی تباہیوں سے انسان کے لیے عبرت اور تشفی کا مرہم بھی اس شعر میں شامل ہے۔ اسی بات کو دوسری جگہ میر نے اور زیادہ تاریخی وضاحت سے پیش کیا ہے:-

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انھیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

انھیں سب حالات، ماحول اور تاریخی اسباب میں اس شعر کی عملی تنقید ممکن ہے۔ صرف لغات کے معنی اس شعر کو حل نہیں کر سکتے۔ اسی طرح جلیل کے شعر میں شوخ حسینوں سے دل لگانے میں بدنامی کا تصور ایک مخصوص نظام زندگی کی طرف متوجہ کرتا ہے جو قبیلہ جاتی دور سے آگے چل کر مہذب انسان کی سماجی زندگی کے اخلاقی اصولوں کا پتہ دیتا ہے جہاں کھلے بندوں عشق و عاشقی مذموم تھی، یہ اشتباہ بدنامی سے بچنے کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ جلیل کے دور میں "شوخ حسین" بھی ایک مخصوص طبقے ہی سے متعلق سمجھے جاتے تھے اور انھیں سے دل لگانے کی خبر عام ہو جانا، بدنامی کا باعث بنتی تھی جیسا کہ مصرعوں کے لہجے سے معلوم ہوتا ہے۔ مجاز نے زلفوں کے پیچ و خم کو سہارا بنا کر زندگی کی ان کشمکشوں کو پیش کرنا چاہا ہے جس سے مجاز کا زمانہ، ان کی تاریخ اور ان کا سماج گزر رہا تھا۔ اگر کوئی اس شعر سے ان عناصر کو خارج کر کے صرف اپنے ذوق پر بھروسہ کرے اور زلفوں کے پیچ و خم کو شعر کا حاصل سمجھ بیٹھے تو شعر کی اس اندرونی کیفیت کو نہیں پا سکتا جس میں دُنیا سنوارنے کا جذبہ کام کر رہا ہے۔

اس دنیا کو سنوارنے کے جذبے کو سیاست کی کش مکش پناہ نہیں لینے دیتی۔ انسانوں کو گھسیٹے پھر رہی ہے جس کی وجہ سے انسان اور منتشر نظر آتا ہے۔

فراق کے یہاں 'قفس' 'تیلیاں' 'حسرتِ پرواز' اردو غزل کی روایت سے آئے۔ اردو غزل میں قفس، تیلیاں، حسرتِ پرواز انیسویں صدی اور خصوصاً ۱۸۵۷ء کے قریب بہت عام تھے۔ یہ علائم ایک خاص دور میں ہندوستان کی مجبوری اور بے کسی کے مظہر ہیں۔ ظفر کے یہاں ان کا بڑا اہتمام ہے۔ فراق کی یہ غزل ۱۹۳۰ء کی ہے، اگرچہ اس وقت تک ہندوستان کی سیاسی فضا میں مجبوری کے ساتھ ساتھ امید کی کرنیں پھوٹ نکلی تھیں مگر شکست خوردگی اور پسپائیت پورے سماج پر حاوی ہے۔ فراق کے اس ذہنی اور حسّی پس منظر نے قفس کی تیلیوں سے نور چھننے کا اشارہ کر کے امید کی انھیں کرنوں کا احساس دلایا ہے، چاہے وہ شعوری طور پر بالارادہ یہ بات شعر میں نظم کرنے کو تیار نہ رہے ہوں۔ لیکن تاریخ کا غیر شعوری عرفان اور دباؤ انھیں ایسا شعر کہنے پر مجبور کر رہا ہے۔ اسی واسطے شعر میں حسرتِ پرواز کی باتیں، بیرونی فضا کی گفتگو، ایک امید افزا کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس طرح شعر کی فضا وہ نہیں رہ پاتی جو ظفر کے یہاں ہے یا جو عزیز لکھنوی کی غزلوں میں ابھرتی ہے۔ تاریخ کے اس پوشیدہ عمل سے بے خبر رہنے والا ہو سکتا ہے کہ قفس، تیلیوں، حسرتِ پرواز اور فضا سب کو رعایت لفظی کر اچھی بندش سمجھ کر خوش ہو اور فراق کو بھی صفی، عزیز اور ثاقب کے ماحول کا شاعر سمجھے۔ ایسے لوگوں کے نزدیک غزل کی تاریخی ملکیت محض مفروضہ اور تنقید نگار کی عقلی جست و خیز معلوم ہو سکتی ہے لیکن اوپر کے تجزیے اچھی طرح ثابت کرتے ہیں کہ تاریخ اور زمانے کا دباؤ ذہن کو کس طرح موڑ سکتا ہے۔ یہی ہے عملِ تنقید کا تاریخی عمل جسے عملی تنقید سے دل چسپی رکھنے والے کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ یہ عمل جو تاریخ اور زمانہ سے ہوتا ہوا فن کار کے سوانح زندگی کو بھی سمیٹ

لیتا ہے جس کا اظہار تذکروں کے دور سے لے کر آج کی سائنٹیفک تنقید کی دنیا تک بھی بالکل سے نظر انداز نہیں کیا جا سکا۔ اگرچہ ایک مکتبِ خیال کے لوگ بار بار یہ بات دہراتے ہیں کہ تخلیق کا فن کار کے سوانح حیات سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

لیکن عملی تنقید میں سوانح حیات کا عمل کارفرما رہتا ہے۔ اس کا مناسب استعمال اس وقت ہوتا ہے جب سوانح حیات سے تخلیق کے گوشے منور ہوتے ہیں۔ جب کسی مخصوص واقعے سے تخلیق کی ترتیب یا جہد کی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ ورنہ سوانح حیات محض بیان کرنے کے لئے عملی تنقید کا میدان نہیں۔ ہاں اگر ادیب زندگی کی طرف آتا ہے اور یہ عمل زندگی اور ادب کی تنظیم میں مسلسل لین دین کا رابطہ قائم رکھتا ہے تو یقیناً عملی تنقید میں سوانح حیات تفسیرِ ادب کا کام کر سکتے ہیں۔ لیکن وہ واقعات جن کا ایسی صورتوں سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، انھیں اس دائرے سے باہر کر دینا چاہیے۔ ورڈسورتھ کی مشہور نظم 'پیل کاسل' کے لئے کہا جاتا ہے کہ اس نظم کی تہہ میں اس کے بہت عزیز بھائی جان (JOHAN) کی موت کا اثر کام کر رہا ہے اور IMMORTALITY ODE میں کولرج کے بچے کے لیے ورڈسورتھ کو خود اپنا بچپن یاد آتا ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ ورڈسورتھ کا فطرت نگاری میں پناہ لینا اس غم کو بھلانے کی کوشش تھی جو پیرس میں چھوٹی ہوئی اپنی ناجائز بچی کے سبب پیدا ہوا تھا۔ اگر سوانحی حالات ایسی زبردست تحریک ادیب میں پیدا کر سکتے ہیں تو عملی تنقید میں بغیر ان کا اظہار کئے سمجھے بات نہیں بنے گی لیکن اس سے کوئی زیادہ فرق نہیں پڑتا کہ ورڈس ورتھ کتنی دفعہ لندن سے پیرس اور پیرس سے لندن گیا تھا یا اس کے کتنے بچے تھے۔ تنقید کا کام فکر و نظر کی چھان بین کرنا ہے، تخیل کے اُن سوتوں تک پہنچنے کی کوشش کرنا ہے جو ادیب کے ذہن میں مختلف ردِعمل سے پھوٹتے ہوں تو پھر سوانحات جس

حد تک تخلیق کو تحریک میں لاتے ہوں انھیں ضرور تنقید نگار کو گرفت میں لینا پڑتا ہے۔ لیکن اصل تخلیق اور اس کے محرکات کو چھوڑ کر محض ان حالات میں ڈوبے رہنا جو اس موقعے کے لئے بے معنی ہوں، تنقیدی عمل اور عملی تنقید دونوں کے لئے لاحاصل ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ فن کار کا ذہن اپنی عملی زندگی کے گرد و پیش ہی حرکت کرتا ہے۔ کیوں کہ کبھی کبھی ذہن کی زندگی عملی زندگی سے مختلف ہو جاتی ہے۔ فن کار عملی سیاست سے دور رہ کر بھی ذہنی فضا میں زندہ رہتا ہے۔ جوش کی طرح، مجاز کی طرح، احتشام حسین اور قرۃ العین حیدر کی طرح یہ ایک طرح عقیدے کی عملی زندگی ہے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں کے نام، حیف اے ہندوستاں، شکستِ زنداں کا خواب لکھنے والے جوش اپنی عملی زندگی میں سیاست سے دور رہے ہیں۔ سوشلسٹ نظامِ حیات کے معتقد مجاز اور احتشام حسین کبھی کمیونسٹ پارٹی کے ممبر نہیں رہے لیکن ان کا عقیدہ، سوشلسٹ نظامِ حیات پر کبھی بھی کسی پرجوش کمیونسٹ سے کم نہیں رہا۔ اب اگر عملی تنقید کے وقت ان فن کاروں کے ذہنی رجحانات اور سیاسی عقائد کو نظر انداز کر کے محض تخلیق کا کوئی محاسبہ کرنا چاہے تو تجزیہ کبھی صحیح نتیجے برآمد نہیں کر سکتا۔ اسی کے برعکس علی سردار جعفری، مخدوم، کرشن چندر (جشن کرشن چندر سے پہلے کے کرشن چندر) اور مجروح (اردو کے مجروح کیوں کہ اب سنا ہے کہ وہ اپنے کو ہندی کا شاعر کہتے ہیں) کی عملی تنقید بغیر ان کی عملی سیاست کی شمولیت کے ممکن نہیں۔ نئی دنیا کو سلام، خون کی لکیر، ایشیا جاگ اٹھا پتھر کی دیوار، جب کھیت جاگے، پھول سرخ ہیں، ربادن پتے، مٹی کے صنم، جنگ آزادی، سرخ سویرا، اور مجروح کی سنیمائی زندگی سے پہلے کی بہت سی غزلوں کا تجزیہ ان لوگوں کی سیاسی زندگی کو نظر انداز کر کے نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ان میں سے کچھ تخلیقات جیل کی تخلیقات ہیں، کچھ تلنگانہ کی بغاوت سے متعلق ہیں ان کی فعالی کیفیات کا براہِ راست اثر ہیں۔ مخدوم کا

سُرخ سویرا انھیں سیاسی حالات میں لکھا جا سکتا تھا جن میں مخدوم عملی طور پر ڈوبے ہوئے تھے۔ ایسی تخلیقات میں بعض چیزیں وقتی ہوتی ہیں جن کے اشارے اسی زندگی سے ملتے ہیں اور کبھی کبھی بعض باتیں بہت شخصی ہو جاتی ہیں۔ اتنی پرائیویٹ کہ ان کی کلید صرف فن کار ہی کے پاس ہوتی ہے اور جسے سوا اس کے اور کوئی دوسرا حل نہیں کر سکتا۔ یہ باتیں اگر خود فن کار نہیں بتاتا تو ایسے فن پارے کی عملی تنقید ممکن نہیں۔ میراجی کی بہت سی نظموں کی طرح 'جدید شاعروں' میں سے اکثر علامیوں کی طرح۔ ان میں سے بعض تو ایسے علامیے اور اشارے ہیں جن کے کھولنے کا نشتر خود نظم ساز کے پاس بھی نہیں اور ان کے حل کے لئے نقاد کو مستقبل کے کسی مسیحا کا انتظار کرنا پڑے گا۔ کیونکہ ان میں سے اکثر تخلیقات لاشعور کے اندھیرے سے بغیر شعور کی روشنی، صفائی، خراط اور معنی کی چمک دمک کے، محض ذخیرے۔ الجھنوں اور تخلیقی دھند کے ساتھ صفحہ قرطاس کا غذ پر منتقل ہو گئی ہیں جن میں خیال اور شعور کی آبیاری ابھی باقی ہے۔

اب اگر تنقید نگار ایسے لوگوں کی تخلیقات سے ان کی زندگی کے سوانحات کی طرف آنا چاہتا ہے۔ کیوں کہ اس طرح کی تخلیقات ایک صحیح ناقد کو ایسا کرنے پر مجبور کرتی ہیں تو اسے کرید کرنا پڑتی ہے۔ ہمارے نئے ادیب کن حالات میں ایسی جہد میں گرفتار ہیں۔ اُن پر عالمی ادب اور اس کے معاشی اور معاشرتی حالات کا دباؤ ہے یا خود ان کے حالاتِ زندگی نے انھیں ناآسودہ کر رکھا ہے اور اپنی ناآسودہ خواہشات کا ایک دروازہ انھوں نے اس طرف کھول دیا ہے یا پھر وہ کسی عالمی سازش کا شکار ہیں کیوں کہ اکثر کی زندگیاں ناآسودہ نہیں۔ کم از کم معاشی حالات ان کے ایسے نہیں جو انھیں اس پراگندہ دلی اور ذہنی کیفیات کی طرف لے جائیں۔ کچھ ایسے بھی ہیں جن کا کردار ہی دھوکے بازی سے کام لینا بن گیا ہے جن کا استعمال ادب میں بھی وہ کیا کرتے ہیں۔ کچھ سادہ لوح انسانوں پر اپنے جھوٹے علم اور جھوٹی لیاقت کا

رعب جما کر ان کو ایسے راستے پر ڈال دینا چاہتے ہیں جہاں اُن کا اُلّو بھی سیدھا ہوجائے۔ اور ادب میں ایک انتشار پیدا ہوجائے۔ ان باتوں کی تفتیش کے لئے عملی تنقید میں، ادیب کے سوانحی حالات کا جائزہ لینا ضروری ہو جاتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس کی ذہنی کج روی کو بھی ڈھونڈنا پڑتا ہے لیکن تنقید نگار کو تخلیق کے تجزیئے میں اس کی کوئی خاص ضرورت نہیں پڑتی کہ وہ شراب پیتا تھا یا نہیں، اس کی شادی کس سن میں ہوئی تھی۔ کتنے بچے تھے، وہ شکل وصورت کا کیسا تھا، اس کا قد کیا تھا، اس کی بیوی کا اس سے جھگڑا رہتا تھا یا نہیں وغیرہ وغیرہ۔ یہ جستجو اس وقت ہو سکتی ہے جب تحقیق میں بالخصوص ان حالات سے کوئی اثر نمایاں ہوا ہو جس کا راوی نہ صرف ادیب ہو بلکہ جس کی شاہد اس کی تخلیقات ہوں۔ ہاں یہ باتیں ایک ادبی مورخ، سوانح نگار یا محقق کے لئے مفید ہو سکتی ہیں۔ سوانحات زندگی کے ہر رطب و یابس کا جائزہ لینا عملی تنقید کا دائرہ نہیں۔

اردو میں عملی تنقید کا عمل بہت زیادہ شعوری نہیں رہا۔ اگر باقاعدہ اس پر بحث کی جائے تو شرحیں ہماری عملی تنقید کی مثال ابتدائی بن سکتی ہیں۔ جن کا مقصد تنقیدی عمل کا ایک ہی رُخ رہا اور وہ شعر کی تفہیم ہے۔ جس کی باقاعدہ ضرورت اُردو میں غالب کے کلام کے ساتھ محسوس ہوئی۔ شرح نگاری میں سارا زور شعر کے معنی سمجھنے پر صرف کیا جاتا رہا۔ خیال کی پرواز، الفاظ کی بندش، صنائع لفظی و معنوی کے محل اور ان کی کرشمہ زائیاں کبھی فارسی شعرا کے خیالات سے ان کی مماثلت، ردیف و قافیہ کی بحثیں، محاسن و معائب سخن اور علم عروض سے شاعر کی واقفیت یا کم فہمی کا اظہار، یہی شرحوں کی عملی تنقید کا سرمایہ ہے۔ اس میں وہ موقعے بھی شامل کئے جا سکتے ہیں جن میں کسی زمین میں مختلف شعرا نے غزلیں کہی ہیں جسے آج کی اصطلاح میں تقابلی مطالعہ کہہ سکتے ہیں۔ شرحوں کا یہ فن تنقید کی ایک بہت

بڑی کمی کو پورا کرتا ہے۔ اگرچہ اس میں زبان بیان کا جدید تجربہ اور نئی تفہیم نہیں تاہم ادب میں قاری کے پہلے تجسس یعنی کہنے والا کیا کہنا چاہتا ہے، کا جواب مل جاتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ تھوڑا بہت فن کاری کا اندازہ بھی۔ کبھی کبھی شرح نگار شعر کی شرح میں صرف قواعد زبان کے اظہار پر ہی اکتفا کرتا ہے۔ نظم طبا طبائی جو غالب کے ایک مقتدر شرح نگار ہیں غالب کے شعر:-

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم بری بلا ہے

مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

کی شرح یوں کرتے ہیں:-

"کیا ہے" میں ضمیر مستتر ہے۔ مرجع اس کا شب غم ہے جو دوسرے جملے میں ہے اور اس شعر میں اضمار قبل الذکر ہے اور اگر ضمیر کو مستتر نہ لیں بلکہ (ہے) کا فاعل شب غم کو کہیں تو لطف بیع جاتا ہے تاہم خوبی اس شعر کی تحسین سے باہر ہے"۔

عام اس کے کہ فی زمانہ یہ شرح بھی ایک دوسری شرح کی محتاج ہو سکتی ہے، نظم کی نظر قواعد اور الفاظ کے صنعتی استعمال ہی پر زیادہ ہے۔ معنی و بیان کی بحث اس شعر پر نہیں لیکن عموماً شرحیں معنی اور مطالب ہی کے لئے لکھی گئی ہیں۔ حالی نے یادگار غالب میں اشعار کی جو شرحیں پیش کی ہیں وہ عملی تنقید کا نسبتاً جدید رنگ لئے ہیں اور قاری کے ابتدائی تجسس کو بھی پورا کرتی ہیں جن میں جہاں تہاں فارسی شعراء سے مقابلہ کر کے ایک تقابلی مطالعے کا ابتدائی شعور بھی ہے لیکن شرحوں کے میدان سے بڑھ کر عملی تنقید کو ایک سائنٹیفک طریق کار بنا کر علمی دنیا کے بہت سے اسرار و رموز تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ اشعار و افکار میں خیال کی ترسیل کے لئے

الفاظ کی کارفرمائی الفاظ میں اصوات کی جادوگری، ان کا نغمہ اور تحت نغمہ، خیالات سے ذہن اور ذہن سے شخصیت اور پھر شخصیت سے ماحول اور زمانہ تک جو ایک ادبی تعمیر کا سلسلہ پھیلا ہوا ہے جب تک ان تہہ داریوں کی بسط پر تنقید نگار کو قدرت حاصل نہیں ہوتی وہ عملی تنقید میں کامیابی حاصل نہیں کر سکتا۔

الفاظ کی جادوگری اور نغمے پر شعر اور شاعر کی قدرت اور معیار کا امتحان ہوتا ہے اور الفاظ کے پاس اپنی تاریخ، اپنا سماج، مزاج، معیارِ حسن اور اپنے خالق کی سماجی آگہی اور بصیرت بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر کے "سوز" کو نظیر اکبرآبادی، بہادر شاہ ظفر، آتش، حالی، اقبال، جوش اور میراجی کے ساتھ جدید دور کے مبہم گوؤں تک قاری مختلف حیثیتوں سے دیکھتا ہے اور اگر ادب کے حرکی مزاج سے واقف ہے تو سبھوں کے یہاں اس 'سوز' کی گرمی، گہرائی، اور اس کے معنی اور مفاہیم کے سمجھنے میں اُسے الجھن معلوم نہیں ہوتی۔

روشن ہے اس طرح دلِ سوزاں میں داغ ایک
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک
(میر)

اگر اُجڑے نگر میں ایک چراغ جلنے کا تصور اس کی بربادی سے وابستہ ہے تو میر کے داغ کی سوزش سے نہ صرف ان کی پریشاں حالی، شکستہ دلی اور حسرت و افسوس آشکارا ہے بلکہ اس تصور کے پیچھے وہ سیاسی افراتفری بھی منعکس ہے جس میں نگر اور قریات ویران پڑے تھے۔ اگرچہ میر کے محسوسات اور تحریکِ غم کا مستقر اور مرکز صرف اُن کا دل سوزاں ہے۔ دل سوزاں کے اور مضامین دوسرے شعرا کے یہاں بھی ہیں لیکن اقبال کے 'سوز' میں 'سوز دروں' اور ملک و قوم کے "خونِ جگر کی نمود" تک جو ایک کیفیت اور احساس کا اتار چڑھاؤ ہے۔ وہ میراجی کے "دکھ دل کا دارو" سے کس قدر الگ ہے، میراجی کے سوز میں ایک عورت کے "سیمگوں جسم کو

نیلگوں بحرِ بیکراں" بنانے اور بے بس حسین عورت کے آنسوؤں میں اپنی شدت پر پہونچی ہوئی تمناؤں کو عجیب تسکین سے تھک تھکا کر سلا دینے کا احساس کروٹیں لیتا ہے۔ 'لب جوئبارے' میں ان کا سوزِ دروں، کیا کیا انکشاف کرتا ہے۔ اگرچہ 'سوز' کا لفظ استعمال نہیں ہوا مگر یہ سوز احساس بن کر پوری نظم پر پھیل گیا ہے۔ میراجی کے خیالات سے کوئی متفق ہو یا نہ ہو لیکن وقت کی اندرونی بصیرت (INNER SENSE OF TIME) الفاظ کے دائروں کو وسیع کرتی جاتی ہے۔ کوئی یہ تو نہ چاہے گا کہ 'سوز' آج بھی صرف اسی طرح سے استعمال ہو جس طرح میر نے استعمال کیا تھا۔ اگر میر کے الفاظ آج اپنے احساس کی دنیا بدل لیتے ہیں تو یہ الفاظ میں حرکت کا تجربہ ہے بشرطیکہ ان کا دائرہ اتنا وسیع نہ ہو جائے کہ قریۂ بشر کو ان تک پہونچنے کے لئے ادراک، تجربے اور احساس کے بجائے لاشعور کی ان سیڑھیوں کا سہارا لینا پڑے جو ابھی تک تخلیق کے زینے طے کر رہی ہیں اور ادراک کے محسوسات کے تجزیے سے باہر ہیں۔

الفاظ کی دنیا شعر و ادب میں عجیب دنیا ہے جس میں اصوات اور ادیب و شاعر کے مافی الضمیر اور مقصدی اشاروں کی ایک کائنات پوشیدہ رہتی ہے۔ ناقد کا کام یہی ہے کہ شاعر اور ادیب کے ساتھ وہ محسوسات اور اشاروں کی اس دنیا میں پہونچ کر اس گوہرِ مقصود کو برآمد کرے جسے شاعر و ادیب نے اپنے الفاظ کے جادو میں گرفتار کر رکھا ہے۔ عام شارح یا نقاد جس کی نظر میں صرف الفاظ اور فرہنگ کے معنی و مطالب یا ردیف و قافیہ کی نشست بحرِ اوزان اور قواعد کا باقاعدہ ہونا ہی سب کچھ ہے اور اسی کا نام فن کاری ہے۔ وہ شاعر و ادیب کے دل کی کیفیت تک نہیں پہونچ سکتا۔ لیکن یہ پہونچ بہت ضروری ہے کیونکہ شاعر یا ادیب نے تخلیق اس لئے پیش نہیں کی کہ اس کو بلند علمی اور مکتبی معیاروں سے پرکھا جائے اور چاروں کھونٹ برابر کی سند آپ عطا کر دی جائے بلکہ جو اس نے مدعائے دل بیان کرنا چاہا ہے وہ لوگوں

تک پہونچا ہے یا نہیں۔ ان لطافتوں کے ساتھ جو ادب کو اپنے معیار کے ساتھ ذہن وتہذیب انسانی کا بہترین عمل بناتی ہیں۔ ناقد ایک طرح کا سہارا ادب اور قاری کے درمیان بنتا ہے اور ان اشاروں کی وضاحت کرتا ہے جو الفاظ کی دُنیا میں چھوڑ دیئے گئے ہیں۔ عمل تنقید اگر الفاظ کے اس اندرونی کھیل کے انداز کو واضح نہیں کرتی تو اس کا عمل، ادھورا عمل ہے، خیال کے ارتقا سے الفاظ کی شکل وصورت اختیار کرکے شعر تک پہونچتے پہونچتے زبان نے کتنی کیفیتیں اور اشارے بدلے ہیں جس طرح شاعر نے خیال کی ترسیل کرنا چاہی تھی۔ خیال بہک کر اس کے قابو سے کیسے نکل گیا اور قاری اب اس کا کیا مطلب لینے لگا ہے، ان تمام باتوں کی نبض، ناقد کے قلم میں جب تک نہیں "دھڑکتی" تنقیدی عمل ادھورا رہ جاتا ہے۔ غالب کے اشعار جن کی تہہ داری کا حالی نے مختلف لہجوں میں پڑھ کر مطلب نکالنا چاہا تھا، شعر کی اسی تخلیقی تکمیل (PROCESSING) تک پہونچنے کی کوشش کی ہے۔ انھیں خطوط کو انگریزی کے مشہور ناقد آئی۔ اے رچرڈس نے ذہنی عمل کی توجیہات (CAUSES) کردار (CHARACTER) اور نتائج (CONSEQUENCES) سے تعبیر کیا ہے جو بعد کو فکر ونظر، احساس اور ارادے میں تبدیل ہوتے ہیں۔ اگرچہ ان کے موجودہ محرکات (STIMULI) ماضی کے تحرکات کا نتیجہ ہوتے ہیں جو تجربوں کی سطح میں جذب ہوکر باریک وریدوں کے ذریعہ ذہن میں پہونچتے رہتے ہیں۔ آئی۔ اے رچرڈس نے جو بات کہی ہے اس کا ڈھنگ ابدانی (PHYSIOLOGICAL) ہے جس سے ہمارا تنقیدی شعور ابھی اچھی طرح آشنا نہیں تاہم سوچنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے جو خیال کی پرورش سے الفاظ کی تعبیر تک کا کام طبیعیات اور علم الابدان کی نیرنگیوں کے ذریعہ پیش کرتا ہے لیکن اس میں خدشہ یہی ہوتا ہے کہ کہیں ناقد شعر کو ریاضی کی قطعیت تک نہ کھینچ لے جائے کیوں کہ جسم انسانی کے برتاؤ (BEHAVIOUR)

خیال کے رویوں کی تبدیلی ان کا خیالات اور تجربات کے مطابق اپنی راہیں بدلتے رہنا، اسی قطعیت سے بہت الگ ہے جو علم الحساب یا علم الابدان کی قطعیت ہوسکتی ہے۔ قطعیت کی اسی طرح کی تلاش کرنے میں ناقدین اکثر ادب کے صحیح راستے سے بھٹک جاتے ہیں۔ پروفیسر کلیم الدین احمد اپنی کتاب "عملی تنقید" میں بہت سے اشعار کے معنی سے ایسے سوالات کرتے ہیں جو شعر و ادب کی دنیا میں کبھی نہیں کئے جا سکتے۔ کیوں کہ وہ قطعیت سے نہیں بلکہ محسوسات اور تجربوں کی بدلتی ہوئی راہوں سے ہوکر آتے ہیں۔ میر کے شعر:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

کو کلیم الدین احمد اپنی کتاب "عملی تنقید" میں یوں پیش کرتے ہیں:

"اس شعر کے دوسرے مصرعے کو لیجئے۔ کلی نے یہ سن کر تبسم کیا۔ اس مصرع میں جو مضمون ہے وہ نفس الامر پر مبنی نہیں، لوگوں کے عقیدے میں نہیں اور شاید شاعر کے عندیہ میں بھی فی الواقع موجود نہیں۔ کلی میر کی بات سن نہیں سکتی، کلی اس بات کو سن کر تبسم نہیں کرسکتی۔ کلی کھلتی ہے اور کھل کر پھول بن جاتی ہے۔ لیکن یہ اور بات ہے۔ یعنی اس شعر میں اصلیت نہیں، سچائی نہیں۔" (عملی تنقید ص ۲۱-۲۲)

کلیم الدین احمد کی یہ عملی تنقید اسی قطعیت کی تلاش سے وجود میں آئی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ شبلی نے شعرالعجم میں اس طرز تنقید پر بہت واضح بحث کی ہے جہاں انھوں نے شاعر اور ماہر نباتیات کی فکر پر بحث کی ہے اور شاعر کو فکر کی دنیا میں تخئیل کے سہارے سوچ لینے اور خوش ہو لینے کا اجازہ عطا کیا ہے کہ وہ "اے گل بہ تو خورسندم تو بوئے کسے داری" کہہ کر خوش -

ہو لیتا ہے جب کہ ماہر نباتیات پھول کی قسم، خاندان، رنگ و نسل کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ کلیم الدین احمد شاعر کی تخئیل کی نفی کر کے شعر کو ریاضی کی قطعیت سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ جو شعر و ادب کی دُنیا میں ممکن نہیں کیونکہ عام تخئیل اور تلازموں کی دنیا ریاضی کی قطعیت کی دنیا نہیں ورنہ بڑے اچھے اشعار کی بھی مٹی خراب ہو جائے گی۔ ارسطو نے بوطیقا (POETICA) کے چوتھے حصے "نقادوں کے اعتراض اور ان کے جواب دینے کے اصول" میں ایسے موقعے کے لئے بڑی دل چسپ بات لکھی ہے :

> " گلاکن (GLAUCON) نے سچ کہا ہے ___ اکثر نقاد کسی بات کو بلا وجہ جیسا چاہتے ہیں سمجھ لیتے ہیں اور پھر اپنے ہی نکالے ہوئے نتیجوں کو صحیح سمجھ کر ان کی بنا پر بحث کرتے ہیں۔ جب وہ ایک بار اپنی رائے ظاہر کر دیتے ہیں تو پھر جو کچھ ان کی رائے کے خلاف یا ان سے مختلف ہو اس کو غلط قرار دے کر اس پر اعتراض کرتے ہیں " [1]

کلیم الدین احمد صاحب کی "عملی تنقید" ایسی ہی من مانی توجیہات کا مرقع ہے جس میں محسوسات اور تخئیل کی پرواکئے بغیر اشعار کا قتل عام کیا گیا ہے۔ الفاظ کی جادوگری میں تخئیل کی بلند پروازی اور خیال کی پرورش میں شاعر کے محسوسات کی نیرنگیوں سے مانوس ہو کر ہی عملی نقاد اپنا صحیح راستہ ڈھونڈ سکتا ہے ورنہ وہ فکر و نظر، الفاظ، ان کی مختلف شعاعوں اور سمتی اشاروں کے علاوہ طرز اظہار کی اوگھٹ گھاٹیوں میں سر ٹکراتا پھرے گا، اور اسے کچھ حاصل نہ ہوگا۔

نقاد کے لئے یہ بات بھی ہر دور میں معمہ بنی رہی ہے اور آج بھی ہے کہ کسی ادب پارے یا شعر کو پرکھ کر کیسے امتیاز کی سند عطا کی جاتی ہے۔ پھر پرکھ کے بدلتے ہوئے معیار، مذاق ادب، سماجی پسند و ناپسند، دور کی جمالیات، اضافی اصول اور بدلتی ہوئی قدروں کے باوجود بعض

---

[1] مترجمہ عزیز احمد

ادب پارے ہر دور کے لئے شاہکار سمجھے جاتے ہیں۔ پھر یہی نہیں نقادوں کی توجیہات اور تجزیہ یا اصولی بحثوں اور جمالیاتی حسن کی تلاش کے بغیر ہی بعض ادب پارے ہمیشہ قارئین کی نظر میں وقیع رہے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ہر جا فسن کو مشہور کرنے کے لئے کسی با اصول کی ضرورت پڑتی ہو لیکن شیکسپیئر کے ڈرامے اس کے نقادوں سے پہلے شہرت کی بلندی پر پہنچ گئے۔ نقادوں نے اس شہرت میں ڈراموں کی اندرونی خوبیوں کا اظہار کر کے، اس شہرت پر اور صیقل کر دی۔ رسوا نے کئی ناول لکھے لیکن رسوا کے جدید ناقدین سے پہلے بھی خود انھیں کے دور میں امراؤ جان ادا اس دور کے تمام ناولوں پر چھا گیا۔ اگر ناول کے لکھنے اصولوں کا استعمال ہی ناول کو اچھا بناتا ہے تو کوئی ناقد جو ان اصولوں سے بہت اچھی طرح واقف ہو ایسے کسی ناول کی تخلیق پر قدرت کیوں نہیں رکھتا۔ شعر کی بہترین خوبیوں اور علم عروض کی اچھی مہارت رکھنے والا نقاد کسی زبان کا سب سے اچھا شاعر کیوں نہیں بن جاتا لیکن نہ پروفیسر بریڈلے شیکسپیئر بن سکتے ہیں اور نہ غالبیات کا بہترین علم رکھنے والے غالب کی شعری دنیا کی اس منزل کو حاصل کر سکتے ہیں جس پر غالب قدرت رکھتے تھے۔ رتن ناتھ سرشار خود "فسانہ آزاد" کی طرح کوئی دوسرا ناول نہ پیش کر سکے اور شیکسپیئر بھی اپنے چار بڑے المیوں کی طرح ونٹرس ٹیل وغیرہ میں لڑکھڑا گیا۔ پھر دیکھنے اور پڑھنے والے ان چار بڑے المیوں میں بھی کچھ کو متفقہ طور پر سب سے زیادہ پسند کرتے ہیں اور کچھ کو نہیں۔ اس کے ساتھ یہ بھی ہے کہ ایک مزاج میں ایک فن پارہ ایک دور میں بے حد مقبول رہا۔ لیکن وقت کے بدلتے ہوئے معیاروں اور مذاق نے کچھ دنوں بعد اس میں وہ چمک دمک محسوس نہ کی۔ ادیب کے فن کا جادو ایک مخصوص مزاج اور دور ہی کے ساتھ رائج رہا اور بعد کو اس کی اہمیت کم ہوتے ہوتے وہی نقص کی مثال بھی بن گیا۔ برنرڈ شا کے ڈرامے ایک دور میں اس قدر مقبول ہوئے کہ

شیکسپیر ان کے سامنے گرد نظر آنے لگا۔ اس میں شک نہیں کہ شا نے جدید شعور کے ساتھ بہت سی اصولی اور فکری تبدیلیاں فن ڈرامہ نگاری میں کیں۔ شا کی دُنیا اور شیکسپیر کی دُنیا میں معاشی، سماجی، اخلاقی اور جمالیاتی تمام قدروں کا بڑا فرق ہے۔ لیکن شا کے مرنے کی اُن کی مقبولیت کا جادو باوجود اس نئی دُنیا کے تمام اشتمالی کردار کے وہ نہیں رہ گیا جو شیکسپیر کی شاہی دُنیا کا آج کی اشتمالی دُنیا میں بھی باقی ہے۔ اس کی توجیہہ چاہے شیکسپیر کی زندگی کی بصیرت، انسانی سماج کی بہترین نباضی، اس کے ذہنی عمل کی گرفت سے یا چاہے جس طرح کی جائے مگر واقعہ یہی ہے۔ سمبیلن (CYMBELINE) جو زندگی کی بصیرت کا بہترین مرقع ہے وہ اگر نہ ہوتا تب بھی شیکسپیر کی شہرت اسی طرح شا سے آگے رہتی۔ اردو شاعری میں ایک دور ایسا آیا جب رعایات لفظی و معنوی، صنائع و بدائع کا استعمال اشعار میں بہت مستحسن سمجھا جاتا رہا۔ اور یہی حسن شاعری تھا۔ پھر پسند کا پیمانہ بدلا اور یہی نقص بن گیا جس کی شکایت سودا، میر، درد سے لے کر انیس تک ملتی ہے۔ پھر جدید دور میں ابہام کو شعر کی خوبی کہا جاتا ہے۔ پسند کی یہ سرگرمیاں اور اُن کے اتار چڑھاؤ کی ناقد چاہے جتنی توجیہات کرے لیکن واقعہ یہ ہے کہ ادبی عمل اصولی راہوں سے کبھی ایسا الگ ہو کر چلتا ہے کہ اصول اس کا ساتھ نہیں دے پاتے اور اسی وجہ سے صرف اصول سازی (THEORY) سے ادب کا محاکمہ نہیں ہو پاتا۔ اصول بھی ادب کو سمجھنے میں ایک حد تک مدد دیتے ہیں اور یہ بھی درست ہے کہ فن نقد کے اصول کا اگر ادب پر اطلاق نہ کیا جائے تو عمل تنقید صورت پذیر نہیں ہوتی۔ ادب کی روح یا وہ شے جو کسی فن پارے کو شاہکار بناتی ہے اس کی دریافت تنقید نگار کے بس میں نہیں۔ فن جو اپنے شارح کی گرفت میں اپنی تمام و کمال عظمت کے باعث نہیں آ پاتا، اسے ایک طرح سے مجبور بنا دیتا ہے۔ دراصل اصولِ حُسن، ادبی اور انسانی قدریں، زندگی کی بصیرت، زمانہ، سماج اور سیاست، شعور اور لسانی

غیر مختمیاں سب اس انداز سے بعض فن پاروں میں ادیب کے ذہن کی لمحاتی کرشمہ زائیوں کے ساتھ سمو جاتی ہیں کہ فن پارہ ایک شاہکار بن جاتا ہے جس پر دوسرے لمحے خود فن کار کو بھی تخلیق کی قدرت نہیں ہو سکتی۔ بس یہیں تک کسی شاہکار کا جواز پیش کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ یہ توجیہہ قطعی مکمل نہیں صرف ایک اشارہ ہے جو عملی تنقید کی دُنیا میں کسی تخلیق کے بہتر ہونے کے لئے کیا جا سکتا ہے۔ عملی تنقید یہیں تک کارآمد ہو سکتی ہے کہ وہ فن پارے کی شرح مختلف طریقوں سے کر کے قاری کو اس کے حسن تحرّک اور عمل سے قریب کرتی ہے جو شاید عام قاری بادی النظر میں محسوس نہیں کر پاتا۔ لیکن یہ بھی تنقید نگار کی اپنی صلاحیتوں ہی تک ممکن ہے۔ عملی تنقید کا قدر بہتر نقّاد شاید اس سے بہتر تجزیہ اور شرح کر سکتا ہے لیکن پھر بھی فن کا حُسن اور جادو اپنی شرح و بسط کا محتاج رہتا ہے۔ تنقید کا جدید شعور تو یہاں تک کہتا ہے کہ نظم وہ نہیں جو کاغذ پر لکھی ہے بلکہ وہ ہے جو کانوں سے سُنی جاتی ہے۔ پھر وہ بھی نہیں جو قاری سمجھتا ہے بلکہ وہ ہے جو ایک باشعور نقاد اپنے طور پر سمجھ کر بیان کرتا ہے اور آخر میں نظم تو وہ ہے جو شاعر کے اظہار سے پہلے وجود میں آتی ہے یا پھر اصل نظم شاعر کے اظہار کے وقت صرف اس کے تحت الشعور میں ہوتی ہے وہیں اسے تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اس خیال میں کتنا ہی اُلٹ پھیر کیوں نہ ہو لیکن اس سے تنقید نگار کی عملی جدوجہد کی سمتوں کے معقول اشارے ملتے ہیں۔ اس کی حیثیت متعین ہوتی ہے۔ اس کے سامنے ذمہ داریوں کی ایک دُنیا ہے جسے ذمہ داری ہی سے تلاش کر کے ادیب اور ادب کی تصویر بن سکتی ہے۔ ادب خود مکتفی نہیں اور نہ تنقید ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے الفاظ میں خود مکتفی (AUTOTELIC) ہے۔ تنقید کا کام یہ نہیں کہ وہ صرف چند اصول اور نتائج برآمد کرے بلکہ اس کا سب سے اہم کام ہے کہ کسی ادب پارے کو سمجھنے کے لئے بہتر سے بہتر ذرائع مہیا کرے۔ ترسیل کی توسیع اور اس کے اجزائے ترکیبی کی اُلجھنوں کو صاف اور واضح طور پر پیش

کرنے کی جتنی صلاحیت تنقید نگار پیدا کرتا جائے گا عملی تنقید کی دنیا میں اسی قدر وسعت ہوگی۔ اگر نظم وہ ہے جو شاعر کے تحت الشعور میں ہے تو عملی ناقد اپنے علم کی روشنی میں شاعر کے تحت الشعور کے گوشوں کو منور کر کے ان رشتوں کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے جہاں سے کاغذ تک منتقل ہونے والی نظم کے اجزا کا سلسلہ ملایا گیا ہے اور اس طرح ادیب اور قاری کے درمیان عملی ناقد وکیل نہیں بنتا بلکہ ایک حکم کی شکل میں فن پارے کے اجسام کا ماہر اور حسن و قبح کا نباض بن کر ترسیل و حصول کی جہتوں کو وسیع کرتا رہتا ہے۔ فن پارے کی تہوں میں ڈوب کر ان پُر اسرار آوازوں اور لہجوں کو ڈھونڈ کر باہر لاتا اور اپنی عقل و فہم کے مطابق عام قاری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اگرچہ وہ خود بھی قاری ہے لیکن ادب کے پُر اسرار راستوں کا واقف کار قاری جو فن کار سے نسبتاً آزاد اور اپنی فضا میں لامحدود اور عام قاری کا حلیف ہو کر اس سے زیادہ قریب اور تخئیل و تصور کی صنم بند دنیا کا سیر ہیں ہو کر تخئیل و تصور نہیں بلکہ مادی وسائل، عملی تفہیم اور حقیقتوں کا عادی۔ فنی تجربوں کا ماہر اور ترسیل و ابلاغ کی نکتہ رسی سے باخبر۔

لیکن عملی تنقید کو منفیانہ نہیں ہونا چاہیے۔ یہاں سے خود تنقید نگار کے عقیدوں کا بھی سوال پیدا کرتا ہے۔ اس کی ذاتی پسند اور ناپسند کا بھی اور اس کے طریق کار میں دیانت داری اور عام ادبی روایات سے صحیح واقفیت یا جان بوجھ کر غلط توجیہات سے ادب میں لاقانونیت (LAWLESSNESS) پھیلانے یا غلط جانب داری سے کسی ناقص ادب پارے کو ادب عالیہ کے ایوان میں لا کھڑا کرنے کی کوشش کا بھی۔ کیونکہ تاویلات کبھی کبھی اس طرح توڑی مروڑی جاتی ہیں کہ قرآن کو پاژند، اور پاژند کو قرآن بنانے کے لئے مفسرین اپنی اپنی صلاحیتوں کا پورا غلط استعمال کر کے قارئین کو بھٹکنے کے لئے بہت سی الجھنیں ادب میں چھوڑ دیتے ہیں۔ عملی تنقید میں ناقد کے پاس چونکہ تفہیم کا آلہ پُر اثر ہوتا ہے اس لئے مہمل اور لایعنی باتوں کو وہ بامعنی اور

فکر انگیز کہہ سکتا ہے اور کبھی معقول اور فکر انگیز ادب پارے میں اپنی غلط جینئنس کا استعمال کرکے اس کی چمک دمک کو ماند کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کیونکہ اس نے اپنا ادبی عقیدہ بھی بنا لیا ہے اور اسے ادب کی عام ادبی روایات اور عام قاری سے دلچسپی نہیں رہی۔ عام قاری ادبی تعصبات میں دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ ادب اس کی نظر میں ایک متوازن اور صالح نظریہ کا حامل ہوتا ہے۔ اگر ناقد ادیب کی فکر و نظر کے دائروں سے اچھی طرح واقف ہے، ان تصویروں تک اس کا ادراک پہونچ جاتا ہے جو تخلیق کے وقت حالات سے متاثر ہوکر فن کار کے ذہن میں ابھری ہوں گی، الفاظ کی پرچھائیوں کو وہ سمجھ بوجھ لیتا ہے تو ادیب کے نقطۂ نظر اور اس کی تخلیق کو ایمان داری سے پیش کرنا چاہیے اس میں اپنا نقطۂ نظر شامل کرنا مناسب نہیں۔ بلکہ اپنی تفہیم اور عقیدوں کے مطابق اپنے نظریات کا انکشافات کرکے اپنی پسند و ناپسند کا اعلان کر دینا لازمی ہے تاکہ قاری، ناقد کے نقطۂ نظر و توجیہات اور فن کار کے ایقان، فنی لوازم اور نظریات کو الگ الگ دیکھ لے۔ یہ نہ ہو کہ ادیب یا شاعر تو کچھ اور کہنا چاہتا ہو مگر ناقد اپنے بیان کے جادو سے اُسے کچھ اور بنا دے، غالب کے مشہور شعر سے

داغِ فراقِ صحبتِ شب ......! الخ

کو اکثر نکتہ چیں نقاد بہادر شاہ ظفر کی مجبوریوں سے تعبیر کرتے ہیں۔ شمع ان کے خیال میں ظفر کا علامیہ ہے۔ عام سمجھنے والا جو اس شعر کی تاریخ سے واقف نہیں وہ اس خیال کو صحیح بھی سمجھ سکتا ہو۔ ۱۸۵۷ء کے بعد دہلی اور دہلی والوں میں جو درگت ظفر کی بنی وہ اسی معنی کی طرف خیال لے بھی جاتی ہے لیکن واقعہ یہ نہیں ہے۔ اس شعر کی تخلیق کے وقت غالب کیا دلّی میں کسی کو یقین نہ تھا کہ بہادر شاہ ظفر بادشاہ بھی ہوں گے یا نہیں کیونکہ یہ شعر بہادر شاہ ظفر کی تخت نشینی یعنی ۱۸۳۷ء سے پہلے کا ہے جب کہ اکبر ثانی، اپنے دوسرے بیٹے جہانگیر مرزا کو بادشاہ بنانے میں کوشاں تھے یہاں

نقاد کی لاعلمی یہ نتیجے نکالتی ہے۔ غالب کا دوسرا شعر یوں ہے ؎

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں

ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

غالب کے مزاج کو سمجھنے والے حالی اور غالب کی دنیا سے نزدیک کے لوگوں نے اس شعر کی تشریح یوں کی ہے کہ انسان میں جو "ہم" ہے یعنی 'مادمن' کا احساس، یہی سب سے بڑا سنگ گراں ہے۔ جب تک یہ بھاری پتھر ہٹانے کی انسان خود میں صلاحیت پیدا نہ کر لے وہ ایک ماہر اور مشاق بت شکن نہیں ہو سکتا۔ نظم طباطبائی نے 'سبک دست' کے معنی مشاق کے اس واسطے لئے ہوں گے کہ 'سبک دستی' سے بت شکنی ممکن نہیں، لیکن اگر کوئی معمولی اشارے سے بت گرا دے تو وہ مشاق بت شکن کہلا سکتا ہے۔ 'سبک دستی' بدنامی کی طرف بھی اشارہ کر سکتی ہے۔ تب یہاں 'بدنامی' مشہور ہونے کے مترادف ہے یعنی بت شکنی کے لئے مشہور ہونا۔ لیکن چونکہ یہ مشاق بت شکن بھی اپنی ہستی کو ابھی ہٹا نہیں سکا ہے 'مادمن' کا احساس پریشان کرتا رہتا ہے اس لئے سب سے بھاری پتھر یعنی 'ہم' جس کا عام انسان پرستار ہوتا ہے اُسے وہ ابھی تک ہٹا نہیں سکا۔ یہاں "ہے" کا استعمال صرف ایک ہی "سنگ گراں" کی طرف قاری کی توجہ مبذول کرتا ہے "ہے" کا لفظ اس شعر میں بہت اہم ہے۔ لیکن اسی شعر کا کہیں کسی نے یوں مطلب بیان کیا ہے "جب تک انسان زندہ رہے گا راہ حق کی رکاوٹوں کو اپنی طرف کھینچتا رہے گا" ظاہر ہے کہ یہ تو ڑ مروڑ ہے۔ اگر "ہم" سے مراد راہ حق کی رکاوٹیں ہیں تو "ہے" کے بجائے "ہیں" کا لفظ استعمال ہوتا جو ایک طرح (GENERALIZATION) کا لفظ ہے۔ پھر غالب کا شعر اہم مٹانے کی ترغیب دلاتا ہے جب کہ اوپر کے معنی کا اشارہ ایک لابدی فعل کی طرف ہے یعنی اگر انسان زندہ ہے تو وہ رکاوٹوں کو بھی ضرور اپنی طرف کھینچے گا۔ ایک فطری عمل ہوا اس لئے اس کے

ہٹانے کی کوشش بیکار ہے۔ ظاہر ہے کہ غالب کا شعر اس مقام پر یہ خیال پیش نہیں کرتا۔ یہ اپنی۔ من مانی توجیہ ہوئی۔ ارسطو نے بوطیقا میں اس طرف اشارہ بھی کیا ہے کہ "شاعر اور عام سمجھدار آدمی کا خیال" شعر کی تفہیم میں رکھنا ضروری ہے۔ شعر کے معنی لینے میں اس کا پاس ضروری ہے۔ شاعر آخر کیا کہنا چاہتا ہے یا کوئی سمجھدار آدمی اس سے کیا نتیجہ نکال سکتا ہے۔" (بوطیقا)۔ مُغالطہ یہ ہے مطلب نکالنا، الفاظ کی حرکتوں کا من مانی طور پر استعمال کرنا ہے ۔

اقلیدس نے ایک مرتبہ اس حرکت پر زبردست اعتراض کیا تھا کہ "اگر الفاظ کی حرکت کو من مانی طور پر طول دیا جانے لگے تو شاعری بڑی آسان چیز بن جائے گی"۔ اور اگر یہ سب باتیں شعر کی تفہیم میں لازمی نہیں تو پھر غالب کے زیر بحث شعر کا یہ مطلب بھی کوئی پیش کر سکتا ہے کہ اگرچہ ہم نے عقیدوں کے تمام بت گرا دیے ہیں لیکن انسان ابھی تک خدا کے عقیدے کو جو سب سے بڑا سنگ گراں ہے، اپنے راستے سے نہیں ہٹا سکا۔ کوئی یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ دلی میں میرٹھ کی فوجوں کی پہلی کامیابی پر غالب نے یہ شعر کہا تھا جس کا مطلب یہ ہوا کہ اگرچہ ہم نے کارتوس کی پابندی، انگریزی فوجوں کی مزاحمت اور دوسری دقتوں کو حل کر لیا ہے لیکن ابھی ایسٹ انڈیا کمپنی یا انگریزوں کے وجود کو ہندوستان سے ختم نہیں کیا۔ "ہم ہیں" سے مراد ہمارا ہندوستانی وجود ہے۔ کل کوئی یوں کہہ اُٹھے گا کہ غالب نے اپنے جدید طرز کی اہمیت و بقا کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا ہے یعنی اگرچہ ہم نے تمام روایتی شاعری کا قلع قمع کر دیا، لیکن اگر ہمیں اپنے طرز شاعری کی بقا منظور ہے تو "قدیم مزاج شاعری" جو سب سے بڑا سنگ گراں ہے اُسے بدلنا ہوگا۔ کوئی من چلا یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ غالب نے ذوق کے لئے یہ شعر کہا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ اگرچہ میں نے اپنے رنگ شاعری سے تمام چھوٹے موٹے شاعروں کو پست کر دیا لیکن اگر مجھے اپنا وجود منوانا ہے تو ابھی ذوق جیسے استاد کو پست کرنا ہے۔

یہی سنگِ گراں میرے راستے میں حائل ہے۔ کوئی چاہے تو اسے ہندوستان کی موجودہ سیاست سے بھی متعلق کر سکتا ہے اور شعر کو بزبان اندرا گاندھی یوں پیش کر سکتا ہے کہ اگرچہ ہم نے بینکوں کو قومیا لیا ہے۔ پریسیڈنٹ کے الکشن میں آزاد ی رائے کی حمایت کر کے روایتی الکشن کی اساس متزلزل کر دی ہے لیکن اگر کانگریس اپنے ترقی پسند نظریات کے ساتھ زندہ رہنا چاہتی ہے تو اسے "سنڈیکیٹ" کے سنگِ گراں کو ہٹانا ہوگا اور یہی بات سنڈیکیٹ اندرا گاندھی کے لئے کہہ سکتا۔ اس کے علاوہ اور بھی بہت سی دلچسپ ترجمانیاں ہو سکتی ہیں یہیں سے عملی تنقید میں غلط ترجمانی کی مثال جرقاری کو بھٹکاتی پھرتی ہے۔

ایک نقاد نے ایک شاعر کے اشعار کا یوں تجزیہ کیا ہے کہ اس مخصوص شاعر کی غزلوں اور نظموں میں تاثر اس وجہ سے ہے کہ اس نے اپنے مصرعوں میں "صفیری اصوات، بندشی مصمتے اور ارتعاشی مصمتے اتنی مرتبہ استعمال کئے ہیں پھر اس نے "ر" کا استعمال اتنی مرتبہ "س" کا استعمال اتنی مرتبہ اور "ن" کا استعمال اتنی بار کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اصوات اور آہنگ کا اثر شعر کی کیفیت میں اضافہ کرتا ہے اس لئے بعض زمینوں اور ردیف و قافیوں میں اپنے آہنگ کی وجہ سے غزلیں اچھی ہو جاتی ہیں۔ لیکن شاعر اگر یہ سوچ کر شعر کہنے بیٹھے کہ وہ ر، س، ش اور دوسرے حروف تہجی کا استعمال اتنی بار کرے گا تو شعر کی شعریت اور تاثر خاک میں مل جائے گا۔ اس کو یوں بھی سوچا جائے کہ اگر مہمل شعر میں گن کر اتنی ہی مصوتے اور مصمتے رکھ دیے جائیں اور اصوات و آہنگ شامل کر دیئے جائیں تو کیا شعر میں کیفیت پیدا ہوگی؟ حقیقت یہ ہے کہ حروف سے آواز کی فضا بن سکتی ہے لیکن الفاظ کا استعمال ہی صحیح ماحول، فضا اور اثر انگیزی پیدا کرتا ہے تاہم اس میں بھی اس کا لحاظ کرنا ہوگا کہ الفاظ اپنے سلسلے اور اپنے ربط کے ساتھ تفہیم و ترسیل کی دنیا ہے کہ جب تک شعر اور مصرعوں میں خود وارد نہ ہوں گے شعر کی تاثیر اور

کیف انگیزی کبھی کارگر نہیں ہوسکتی۔ عملی تنقید میں جس طرح صرف عروض، قافیہ، ردیف اور قواعد کی بحث فن پارے کی تنقید کو مکمل نہیں کرتے، اسی طرح صرف صوتیات کی بحث سے شعر کی فضا اور کیف کا تجزیہ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن صوتیات سے بھی بحث کرنا شعر کی تنقید میں ایک نئی جہت کی تلاش ضرور ہے۔ تاہم معنی و بیان کو چھوڑ کر صرف اسی پر نہ شاعر قناعت کرسکتا ہے اور نہ تنقید نگار کا عمل صرف یہیں تک محدود ہوسکتا ہے۔ صرف صوتیات یا عروض و قوافی کی بحث میں شعر کو گھیر دینا عملی تنقید میں اسی طرح کی بے راہ روی ہے جس طرح معنی و بیان کی بحث میں شاعر کے ذہن اور سماجی مذاق کو چھوڑ کر من مانے مطالب تلاش کرنا جو کسی حد تک منفی عملی تنقید کے حدود ہیں۔

منفیانہ عملی تنقید کی مثالیں پروفیسر کلیم الدین احمد کے یہاں کثرت سے ملتی ہیں۔ ان کی کتاب "عملی تنقید" میں بھی اور "اردو شاعری پر ایک نظر" میں بھی موازنۂ انیس و دبیر کے ان حصوں کو بھی منفیانہ تنقید میں شامل کیاجاسکتا ہے جہاں اشعار کے غلط معنی پہنانے کی کی دانستہ کوشش ہے یا غلط شعر دبیر کے نام سے موسوم کرکے اس پر بحث کی جاتی ہے۔ ایسا کرکے شبلی نے دبیر کی عملی تنقید کی عمارت مجروح کردی ہے۔ دیا شنکر نسیم کی اہمیت کو کم کرنے کے لئے "معرکۂ شرر و چکبست" میں ان کے اچھے اشعار کی بھی مٹی پلید کردی گئی ہے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد فانی کے ایک شعر:-

میں نے فانی ڈوبتی دیکھی ہے نبضِ کائنات
جب مزاجِ دوست کچھ برہم نظر آیا مجھے

پر اپنی کتاب "عملی تنقید" میں اس طرح بحث کرتے ہیں:-

"مزاجِ دوست برہم نظر آیا مجھے۔ یہ برہمی صرف فانی کو نظر آئی یا

اور کسی کو بھی نظر آئی؟ سبھوں کو نظر آئی؟ — یہ بر ہمی تھی یا صرف
نظر آئی۔ واقعی تھی یا خیالی؟ ..... پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نبضِ
کائنات کو ڈوبتے صرف فانی نے دیکھا؟ یا کسی اور نے بھی دیکھا؟ میں،
اور مجھے اس سے شاید ظاہر ہوتا ہے کہ مزاجِ دوست برہم تھا اور نہ نبضِ کائنات
ڈوبنے لگی تھی۔ یہ سب ایک وہم تھا۔" (عملی تنقید ص ۹۸)

شعر کی یہ عجیب و غریب تشریح ہے۔ پھر یہ بھی پوچھا جا سکتا ہے کہ نبضِ کائنات اگر ڈوبی تو کتنی ڈوبی۔ اگر نبض ہے تو اس کی رفتار فی سکنڈ کیا تھی۔ نبض تو جسم کے اندر پیوست ہوتی ہے وہ دکھائی کہاں دیتی ہے وہ تو صرف محسوس کی جاتی ہے۔ فانی نے دیکھنے کا فعل غلط استعمال کیا ہے بلکہ انھیں کہنا چاہیئے تھا کہ ؎

ڈوبتی محسوس کی ہے میں نے نبضِ کائنات
فانی جب بھی دوست کچھ برہم نظر آیا مجھے

اب یہ شعر درست ہو گیا کیوں کہ مزاج کی برہمی کوئی دیکھ نہیں سکتا صرف شخصیت دکھائی پڑتی ہے۔ تنقید کا یہی انداز منطقی تنقید اور سیمانٹی تنقید کا انداز ہے۔ شاعری کی خلط میں جو تخئیل اور کس حد تک مبالغے کی روانی ہے۔ اس کا لحاظ کلیم صاحب نے نہیں کیا۔ ان کی "عملی تنقید" کا پورا عمل اسی طرح کا ہے جس میں میرؔ، سوداؔ، جراتؔ، انشاؔ، مصحفیؔ، حسرتؔ، جگرؔ اور فراقؔ سب کا یوں ہی تجزیہ کیا گیا ہے۔

اسپنگارن (SPINGARN) نے ایک جگہ یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ میں تنقید میں شاعر کے خواب کو پھر سے دیکھنا چاہتا ہوں جب کہ دوسرے تنقید نگار تنقید میں تاریخ، سوانح عمری، مابعد الطبیعات اور علمی ریاضت (ERUDITION) کی بات کر کے قاری کے ذہن کو ان کی

خوبصورتی سے دور لے جاتے ہیں۔ تنقید کا صرف ایک طریقہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ شاعر نے کیا کہا ہے اور کیسے کہا ہے۔ اسپنگارن نے جو بات اٹھائی ہے اگرچہ وہ نئی نہیں۔ فن برائے فن کی بحث میں یہ باتیں تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ مشرقی تنقید میں بھی مل جاتی ہیں جن کا سلسلہ ارسطو کی بوطیقا تک پھیلا ہوا ہے۔ لیکن عملی تنقید میں اس خیال سے مدد ملتی ہے۔ کیونکہ عملی تنقید کا بڑا حصہ یقیناً اس سے متعلق ہے کہ شاعر کے ذہن میں فن کا تجربہ کیوں کر ہوا ہوگا۔ عملی تنقید میں اگر تنقید نگار شاعر کے محسوسات کی دُنیا جسے اسپنگارن نے خواب دیکھنے سے تعبیر کیا ہے تک پہنچ سکے تو وہ اس طرح کی غلطیاں نہیں کر سکتا جو منطقی تنقید میں اکثر نقاد کیا کرتے ہیں جب کہ وہ شاعر کے محسوسات کی دُنیا چھوڑ کر صرف اپنے عقیدوں کی دُنیا میں لوٹ آتے ہیں اور شاعری کی خلط میں ریاضی کی خلیط شامل کر لیتے ہیں۔ اسپنگارن سے یہاں اختلاف دوسری طرح کا کیا جا سکتا ہے کہ تنقید نگار کا شاعر کے خوابوں کی دُنیا میں بغیر ان حالات کو سمجھے ہوئے جن میں شاعر زندہ تھا، ان تاریخی اثرات سے الگ ہو کر جو شاعر کی سماجی زندگی کو متاثر کر رہے تھے، اس دور کے ادبی مذاق کی جستجو کے بغیر جس میں شاعر کا ذہن تخلیق کر رہا تھا، پہنچنا ممکن نہیں مگر یہ اختلاف دوسرا ہے۔ عملی تنقید میں اس لئے الفاظ، فن اور فضا کی تلاش کے ساتھ ساتھ ان باتوں کو بھی سمجھتے رہنا ناگزیر ہو جاتا ہے جن کا ذکر اوپر کیا گیا۔ غور کیا جائے تو ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ الفاظ، فن اور فضا بھی کسی دور کی جمالیاتی، عمرانی اور سیاسی تاریخی اور سماجی ارتقا کی تصویر ہوتے ہیں جن کا ایک حصہ وقت کے گزرنے کے ساتھ فاسل (FOSSIL) بنتا جاتا ہے لیکن دوسرا حصہ اپنے دور کی ترسیل لے کر حرکت کرتا رہتا ہے۔ اور ان تمام باتوں کا اظہار کرتا رہتا ہے جن کا اسپنگارن نے انکار کیا ہے اور جس کے استعمال کے لئے وہ تنقید نگار کو مطعون کرتا رہتا ہے۔ اردو میں لکھنؤ اور دلی اسکولوں کو ایک دوسرے

سے تمیز کرتے وقت الفاظ فن اور فضا کا تاریخی اور جمالیاتی طور پر محاسبہ کیا جاتا ہے۔ اس لئے عملی تنقید میں تنقید نگار کو ان تمام اُلجھنوں اور اشاروں کو بھی واضح کرتے رہنا چاہئے جو شاعر کے فکر و نظر میں مختلف سمتوں سے آکر اکٹھا ہو گئے ہیں۔ اصول تنقید، شعری فکر کی توسیع و ترسیل محرکات شاعری، شاعر کی نفسیات، سماجی (تاریخ حاقے سے باخبری الفاظ کی دُنیا، اُن کے عمل اور تشکیل پر پرچھائیوں کا احساس، قواعد و علم عروض کی واقفیت اور الفاظ کے صوتی نظام کے ساتھ ساتھ ان میں لسانی تبدیلیوں کے ادراک کے بغیر، عملی تنقید کی دُنیا میں سفر، صحیح منزل تک نہیں پہونچا سکتا۔

فی زمانہ عملی تنقید کی منزل کافی پیچیدہ ہے۔ ایک زمانہ تھا جب کولرج نے اپنی کتاب "بیاگرافیا لٹریریا" میں شاعر کے لئے یہ بات کہی تھی "وہ شخص جس کی روح میں موسیقیت نہیں، یقیناً کبھی حقیقی شاعر نہیں ہو سکتا" لیکن انیسویں صدی سے اس دور تک پہونچتے پہونچتے خیالات کے ساتھ ساتھ لوازم اور شرائط شاعری میں بھی اچھی خاصی تبدیلی ہوئی ہے۔ نئی صورتوں کے لئے عملی تنقید کے معیار بھی بدلنے پڑتے ہیں کیوں کہ ہر ادب تنقید کے نئے پیمانے سے ناپا جائے گا۔ پابند شاعری سے آزاد شاعری کی طرف آتے ہوئے جس طرح تنقید کے پیمانے اور معیار بدلے گئے۔ اور یہ سوچا گیا کہ شاعری غیر پابند اور معریٰ بھی ہو سکتی ہے جس کا اشارہ نیا نہ تھا بلکہ ارسطو، افلاطون اور برنٹ (BURNET) نے بھی یہ بات کہی تھی کہ "بڑی اور اچھی شاعری بغیر اوزان اور بحر کے بھی ہو سکتی ہے۔" اسی طرح جدید علامتی شاعری نے شعری حسن اور عمل کی بہت سی صورتوں کو خیرباد کہہ دیا ہے۔ بعض اوقات عملی ناقد کے لئے شعر میں بیان کی ہوئی باتوں کا سمجھنا ہی ممکن نہیں ہوتا چہ جائے کہ اس کے حسنِ بیان پر ناقد کی نظر جائے۔ جدید شاعری کا معیار اُردو میں ایسا ہے کہ اکثر شعر و شاعر اپنے اشعار کی توجیہہ نہیں کر پاتے پھر نقاد کیسے ان سے

عہدہ برآ ہو۔ جدید شعراء کے یہاں شعر کا حُسن الفاظ کی موسیقیت نہیں بلکہ ان کا کھردرا پن اور شاعری کے پرانے کردار کو توڑ کر نئے سانچے اور مزاج میں ڈھالنا ہے۔ چونکہ زندگی میں کوئی موسیقیت باقی نہیں رہ گئی۔ اس لئے شاعری میں موسیقیت تلاش کرنا فعل عبث ہے۔ جدید شاعر نے خود کو صرف شعری فضا سے متعلق کر لیا ہے یعنی اگر وہ اپنے الفاظ اور آہنگ سے آج کے زندگی کے اُجاڑ پن، تنہائی اور اندھیرے پن اور سرّیت کو واضح کر دیتا ہے یا تاثر میں ابہام قائم رکھتا ہے تو اس کا کام پورا ہو گیا۔ کیوں کہ اس کے نزدیک زندگی میں ابہام ہے جس کی تفسیر و تعبیر ممکن نہیں۔ اب عام ناقد اگر اس انداز سے واقف نہیں، اگر شعری نظریات کے متعلق جدید شاعر کا مافی الضمیر تنقید نگار پر عیاں نہیں تو سوالات جھکڑ کی طرح ٹامک ٹوئیاں مارتے پھرنے کے اس کے ہاتھ کچھ نہیں آتا۔ پھر علامتوں کا حال یہ ہے کہ اکثر قاری اور ناقد کا ذہن اُدھر منتقل نہیں ہوتا۔ کبھی اُلّو کی علامت ریل گاڑی کی مظہر ہے تو کبھی وہی "اُلّو" چاند میں پہونچنے والا راکٹ بن جاتا ہے۔ سورج کی علامت کسی کے یہاں رات کا بیٹا ہے جو رحم مادر سے خون کی سُرخی کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔ کوئی 'سورج' کی روشنی سے تھکے ہارے انسان کے لئے ایسے دن کو جنم دیتا ہے جو اس کے لئے ایک زرد پہاڑ بن جاتا ہے اور کاٹے نہیں کٹتا۔ کچھ شاعر سورج کی علامت سے مُرغا کا چارہ، پستان، انڈے کی زردی اور معلوم نہیں کیا کیا مُراد لیتے ہیں۔ کسی کے یہاں سورج محلّے کے گھورے پر اُلٹا پڑا رہتا ہے اور کوڑے کی طرح اٹھا کر پھینک دیا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں عام ناقد ان علامتوں کی تفہیم و تشریح سے قاصر ہے، اُسے ہر شاعر کی استعمال کی ہوئی علامتوں کو اسی شاعر کی تشریحات سے سمجھنا پڑے گا اور وہ بھی صرف ایک مخصوص نظم یا غزل ہی میں یہ توجیہات کام آسکتی ہیں کیوں کہ وہی شاعر وہی علامت دوسری نظم میں دوسری طرح استعمال کرتا ہے اور اس کے دوسرے معنی بیان کرتا ہے۔

کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ جدید شاعر نقل مکانی کے ساتھ تبدل مکانی سے بھی کام لیتا ہے۔ یعنی اگر الٰہ آباد میں کسی جگہ اس نے علامت کو ایک طرح واضح کیا تو لکھنؤ میں دوسری طرح اور دلّی میں تیسری طرح۔ اس طرح اگر عملی ناقد شاعر کی مدد بھی لینا چاہے تو ممکن نہیں۔ اس طرح نئی زمانہ جدید شاعری کی عملی تنقید بڑا سنگلاخ کام ہے جس سے صاحبانِ نظر کا عہدہ برآ ہونا ممکن نہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جدید شاعری کو سمجھنے کے لئے ناقد کو تھوڑا بہت فریبِ نظر سے کام لینا ہوگا۔ جدید ادب میں قاری کا وجود نہیں کیوں کہ جدید ادب قاری کے لئے کچھ نہیں کہتا۔ جدید ادیب صرف اپنی تسکین کے لئے شعر کہتا ہے، افسانے لکھتا ہے (ناول شاید ابھی تک کوئی نہیں لکھا گیا) اور اس کی پروا نہیں کرتا کہ کسی کی سمجھ میں اس کی باتیں آتی ہیں یا نہیں۔ اس کی نارسی، کوتاہی اور ناہمواری اس کا مافی الضمیر کھل کر پیش نہیں کر سکتی اس لئے اگر ناقد جیسا قاری کچھ سمجھنے کی کوشش کرے تو اسے صرف اشاروں سے کام چلانا پڑے گا اور اشارے بھی ایسے کہ ابہام کی پیچیدگیوں سے ستریت اور تحت الشعور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ اب عملی تنقید نگاران تمام پست و بلند سے بے خبر و خوبی گزر سکے تو جدید شاعری کی عملی تنقید کی شاید کچھ سمتیں اُسے نظر آجائیں ورنہ اس "بے سمتی" کی شاعری کے دور میں اس کی دال کہیں گلتی نظر نہیں آتی چہ جائے کہ کو کرنج کی موسیقیت کی تلاش۔ اگر عملی تنقید جدید ذہنوں کا محاسبہ نہیں کر سکتی اور اغلب ہے کہ ان حالات میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، نہیں کر سکتی تو جدید تخلیقات کی عملی تنقید ممکن نہیں۔ قاری یا ناقد کتنا ہی ذہن لڑائے لیکن اس کی کوشش تفہیم کے دروازے تک نہیں پہونچ سکتی اور تفہیم کے بغیر عملی تنقید کا پروان چڑھنا ممکن نہیں۔

ایک مرثیہ کا عملی اور تجزیاتی مطالعہ

اس مقالے میں میر انیس کے ایک مرثیے کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اُردو تنقید میں تخلیقات کے تجزیاتی مطالعے کی روایت عام نہیں ہے تاہم کبھی کبھی اس طرح کے مطالعے پیش کیے گئے ہیں۔ جعفر علی خاں اثر، کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے ایسے مطالعے کیے ہیں۔ ضرورت ہے کہ اُردو تنقید میں ایسے مطالعے کو مروّج کیا جائے جو عملی تنقید کی طرف ایک اچھا قدم ہے۔ تخلیقات کا ایسا مطالعہ شاعر کے ذہن کے مختلف گوشوں کو اس کے ماحول، سماجی اور عمرانی نظریات کے نہ صرف سمجھنے میں مدد دیتا ہے بلکہ اُس کے استعمال کئے ہوئے الفاظ و تشبیہات، استعارے اور علامتوں کی پوری دُنیا قاری اور سامع کی نظر میں متحرک ہو جاتی ہے۔ یہاں "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے" کا ایسا ہی تجزیاتی مطالعہ پیش کیا جاتا ہے۔ مرثیہ شروع ہو رہا ہے۔

جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے جلوہ کیا سحر کے رُخ بے حجاب نے
دیکھا سوئے فلک شہِ گردوں رکاب نے مُڑ کر صدا رفیقوں کو دی اُس جناب نے
آخر ہے رات حمد و ثنائے خدا کرو اُٹھو فریضۂ سحری کو ادا کرو

موقع :۔ صبح دہم۔ وقت ۔ اوّل وقت نماز۔ جگہ۔ میدان کربلا اور حضرت امام حسین کے

لشکر کی حالت کا بیان 'جب' کے لفظ میں 'قصہ یا واقعے کا آغاز۔ وقت کا تصور جو ایک طرح کا TIME SENSE ہے جو تاریخیت کے ساتھ فوجِ حسین کے کردار اور آئینِ زندگی کا مظہر۔ 'قطعِ مسافت' کے الفاظ اُس تاریخی سفر کی یاددہانی کراتے ہیں جسے طے کرکے امام حسین کربلا کے جنگل میں آئے۔ 'سفر کٹنا' مسافروں کی مشکل آسان ہونے کے امکانات بھی پیدا کرتا ہے۔ 'قطعِ مسافت' بڑے کلیدی اور SUGGESTIVE الفاظ ہیں۔ 'جب' میں وقت کا تسلسل (CONTINUITY) کٹنا اور پھر اُسی میں 'مسافت' کی شمولیت' واقعہ کا "پھر کیا ہوا" بھی شامل ہے۔ میر انیس کے مرثیوں میں اور تقریباً تمام مرثیوں میں 'جب' کا لفظ 'اسی قصہ پن' کو ظاہر کرتا ہے جو کسی عظیم رزمیہ کو شروع کرتے وقت تاریخیت اور تسلسل واقعہ کو پیش کرتا ہے۔

دوسرا مصرع :۔ 'جلوہ کیا سحر کے رُخِ بے حجاب نے' میں صرف ایک امر واقعہ ہے جو بیانیہ طور پر پیش کر دیا گیا ہے جس میں 'جلوہ' 'رُخ' اور 'بے حجاب' کی رعایات لفظی ہیں جن سے لکھنؤ اسکول کی نسوانیت' تکلف اور عشوقانہ انداز کا بھی پتہ چلتا ہے۔ 'جلوہ' کے لفظ نے 'ذہن' 'عروس' اور 'شادی' کا تصور بھی پیدا کرتا ہے اور 'رُخِ بے حجاب' تھوڑا بہت PASSIVE EMOTIONS کو انگیز کرتا ہے۔ اگرچہ مرثیہ میں جو موقع پیش کیا گیا ہے اس سے عدم خروسی کی یاد آفرینی' شاعر پیدا نہیں کر سکتا' اس لئے اسے صرف روایت پرستی اور رعایات لفظی کے استعمال کا شوق ہی سمجھنا چاہئے۔ صبح کی آمد کو اس طرح خوش آمدید کہا گیا ہے جیسے 'چہرۂ عروس' کو 'خوش آمدید' عبادت گزاری کے لئے بہت مناسب ہو سکتی ہے اور خاص طور پر اُن لوگوں کے لئے جو شوقِ شہادت سے سرشار ہیں۔ شہادت جو اہلِ ایمان کا سب سے بڑا طرۂ امتیاز ہے اور جسے کربلا والے حاصل کرنے جا رہے ہیں۔ انیس کے یہاں اس مصرعے میں یہی دونوں جذبات کام کرتے نظر آتے ہیں

جنھیں ہم صرف نرم جذبات (SOFT EMOTIONS) کہہ سکتے ہیں — جو LEVELLED ہیں۔ SHOOTING نہیں۔

دیکھا سوئے فلک شہ گردوں رکاب نے　　مڑکر صدا رفیقوں کو دی اس جناب نے

اس شعر سے واقعہ کا آغاز ہوتا ہے اور یہ آغاز مصوّر (PICTURISED) آغاز ہے۔ شاعر نے مصرعہ کا رُخ اس طرح رکھا ہے کہ پڑھنے اور سننے والوں کے سامنے حضرت امام حسینؑ کے آسمان کی طرف دیکھنے اور پھر ساتھیوں کو نماز پڑھنے کی دعوت دینے کی پوری تصویر کھنچ جاتی ہے۔ گویا یہ شعر ایک مکمل پیکر COMPLETE IMAGE کی شکل میں نظر کے سامنے گھومنے لگتا ہے اور قاری کے SENSORY SENSES وہ آواز سننے لگتے ہیں۔ 'دیکھا سوئے فلک' اور 'مڑکر صدا دینا' میں الفاظ کا 'TENSIONAL ECHO' بہت بسیط ہے جو میدانِ کربلا کے حسینی لشکر کے سردار اور منظر پس منظر سب کو پیش کر دیتا ہے۔ الفاظ کے VIBRATION بہت واضح ہیں۔ اگرچہ فوجِ حسینی خود عبادت کے اوقات سے اچھی طرح باخبر ہے مگر امامؑ کے حکم اور اجازت کے ساتھ نماز میں دوسری شان پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ اذن بہت متناسب الفاظ میں پیش کیا گیا ہے۔

آخر ہے رات حمد و ثنائے خدا کرو　　اٹھو! فریضۂ سحری کو ادا کرو

یہاں 'آخر ہے رات' دوہری معنویت رکھتا ہے۔ رات کا ختم ہونا زندگی کی آخری رات کا ہونا بھی واضح کرتا جاتا ہے۔ 'حمد و ثنائے خدا' عبادت کے طور پر بھی اور جب زندگی کے ختم ہونے کا یقین ہو جائے اُس وقت بھی ہر مذہب و ملت کا ماننے والا اپنے اصول کے مطابق حمد و ثنائے خدا کرتا ہے۔ اگرچہ اس شعر میں پہلے معنی کی طرف اشارہ زیادہ مقصود ہے۔

ہاں غازیو! یہ دن ہے الخ۔ والے پورے بند میں اگرچہ گفتگو امام کر رہے ہیں مگر

جذباتیت پورے بند میں بول رہی ہے۔ پھر دو بند انیس نے اس موقع پر خود کلامی کے ڈھنگ سے پیش کیے ہیں اگرچہ یہ بند امام کی زبان سے ادا کرائے گئے ہیں لیکن ان میں شاعر کی دلی خواہش چھپی ہوئی ہے۔ ایک طرح سے یہ بند اُس واقعہ کا سوق ناثر ہیں جس میں صبح کے وقت حسینی لشکر کو نماز ادا کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے:-

یہ سُن کے بستروں سے اُٹھے وہ خدا شناس
اک اک نے زیبِ جسم کیا فاخرہ لباس
شانے محاسنوں نے کئے سب نے بے ہراس
باندھے عمامے آئے امامِ زماں کے پاس
رنگیں عبائیں دوش پہ، کمریں کسے ہوئے
مشک و زباد و عطر میں کپڑے بسے ہوئے

اگرچہ یہ بات تاریخی واقعہ کے خلاف ہے۔ کیونکہ ہر روایت اور تاریخ کے مطابق امام عالی مقام نے دشمن سے ایک رات کی مہلت عبادت کے لئے مانگی تھی اور لشکرِ حسینی رات بھر عبادت میں مشغول تھا۔ پھر ایسے موقع پر بستروں سے اُٹھنا کیا معنی رکھتا ہے۔ لیکن شاعر کے ذہن نے واقعات کی کڑی ملانے کے لئے یوں بند کی ترتیب دی ہوگی کہ گویا پہلے انفرادی عبادت ہو رہی ہوگی اور پھر امام کے ساتھ لشکر نمازِ جماعت کی تیاری کرنے لگا۔ اس موقع پر کوئی یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ ایسے خوف کے موقع پر عطر و زباد اور مشک میں کپڑے بسا کر پہننا کیا معنی؟ لیکن جو لوگ مسلمانوں کی نماز میں عطر اور خوشبویات کی اہمیت اور سنّت نبوی سے واقف ہیں وہ سمجھ سکتے ہیں کہ آخری نماز میں نماز کا سب سے اچھا اہتمام کیوں کیا گیا۔ انیس نے یہ باتیں محض تزئین کے لئے نہیں لکھیں۔

پانچواں بند پھر واقعہ کی کڑی بنتا ہے۔ ' سوکھے لب ' کربلا کی یادگار پیاس کو ظاہر کرتے ہیں۔ پانچواں اور چھٹا بند، شاعر کے جذبات، عقیدت اور احترام کا اظہار ہے جو اس کے کرداروں کو تمام اوصاف سے متصف کرتا ہے اور یہ کیفیت آٹھویں بند تک چلی جاتی ہے۔

نویں بند میں ع ۔ پانی نہ تھا وضو جو کریں وہ فلک جناب ' پھر واقعہ کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا بن کر موضوع (THEME) کو آگے بڑھاتا ہے۔ پانی نہ ہونے کی وجہ سے فوجِ حسینی وضو کے بجائے تیمم کرتی ہے۔ یہاں یہ بات دُہرانے سے واقعہ میں مظلومیت کی شدت بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ رات بھر جب عبادت بغیر پانی کے کی گئی تو اس وقت وضو کے لئے پانی کہاں سے ممکن ہو سکتا تھا۔ یہ ایک طرح کا (STRESS) ہے اور انیسؔ 'خاکسار' ابوتراب' ع ۔ مٹی سے آئینوں کی جلا اور ہو گئی ۔ سب میں تیمم کی مٹی کی رعایت پیدا کرتے ہیں۔ دسواں بند بھی واقعات کی ایک اہم کڑی ہے جس میں خاندان بنی ہاشم کو خیمے سے نکل کر نماز میں شامل ہونے کی تیاری کرتے دکھایا گیا ہے۔ یہاں شاعر کا ذہن تاریخ سے سطروں کی طرف مڑتا ہے اور جذبات و عقیدت مندی سے متاثر ہو کر امر واقعہ کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔

قاسم سا گل بدن علی اصغر سا خوش جمال   اک جا عقیل و مسلم و جعفر کے نونہال
سب کے رخوں کا نور سپہر بریں پہ تھا   اٹھارہ آفتابوں کا غنچہ زمیں پہ تھا

اٹھارہ آفتابوں کا غنچہ ' اٹھارہ بنی ہاشم کی طرف اشارہ کرتا ہے جو کربلا میں شہید ہوئے۔

یہاں تک پہنچ کر شاعر تھوڑی دیر ٹھہر کر سامعین میں آنے والی مصیبت اور الم کو سہارنے کی طاقت پیدا کرنا چاہتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ متضاد کیفیتوں سے ڈرامائی کو اُبھارنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لئے تھوڑی دیر کے لئے واقعات کی کڑیوں کو چھوڑ دیتا ہے اور ایک ٹھہراؤ پیدا کرتا ہے۔ یہ ٹھہراؤ منظر نگاری سے آتا ہے۔ منظر نگاری انیسؔ کا خاندانی وصف ہے اور کربلا میں جو گرد و پیش اور ماحول ہے وہ منظر نگاری کے لئے موقع اور مسالہ فراہم کرتا ہے۔ منظریوں واقعہ میں داخل ہوتا ہے۔

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور   دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوجِ طور

پیدا گلوں سے قدرتِ اللہ کا ظہور　　وہ جابجا درختوں پہ تسبیح خواں طیور
گلشن خجل سے وادیٔ مینو اساس سے　　جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

لیکن یہ منظر میر انیس کے مرثیوں میں وقت اور واقعہ کی ایک کڑی بنتا ہے جسے اگر اٹھا کر واقعہ کی کڑی میں جوڑ دیا جائے تو ذہنی پس منظر تسلسل جوڑ لیتا ہے۔ صبح وہی صبح جس کا ذکر امام کی عبادت کے ساتھ کیا گیا۔ چھاؤں ستاروں کی' وہی صبح کاذب جب امام نماز کے لئے اپنے ساتھیوں کو آواز دیتے ہیں۔ افق پر سفیدی ظاہر ہونے کے آثار قریب ہیں۔ اب یہ شاعر کا وجدان ہے کہ اس نے اسی وقت طیور کو بھی تسبیح خواں دکھا دیا ہے۔ اگرچہ صبح کاذب کے وقت ایسا نہیں ہوتا جب کہ آگے چل کر شاعر ع ۔ ناگاہ چرخ پر خط ابیض ہوا عیاں' لکھنے والا ہے۔ پھر یہ بات امرواقعہ کے خلاف بھی ہے کہ کربلا کے اجاڑ بن میں فیض آباد کی گلاب باڑی کی آراستگی نظر آتی ہے۔ جنگل کا پھولوں کی باس سے بسا ہونا صرف عقیدت اور احترام کی بات ہے جس سے شاعر کو الگ نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہی جذبہ مرثیہ لکھنے کا محرک ہے۔ یہ مصوری یہاں تک پہنچتی ہے۔

وہ دشت وہ نسیم کے جھونکے وہ سبزہ زار　　پھولوں پہ جابجا وہ گہرہائے آبدار
اٹھنا وہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار　　بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے زیبِ گلشنِ زہرا جو آب کے　　شبنم نے بھر دیئے تھے کٹورے گلاب کے

ظاہر ہے کہ کربلا کے پس منظر میں یہ مصوری محض خیالی ہے۔ اگر یہ کسی گلشن کی مصوری ہوتی تو تصویر متحرک پیکر (MOVING IMAGE) کی بہترین مثال ہوتی۔ جو لوگ اس مصوری کو صرف امرواقعہ کی نظر سے دیکھیں گے وہ اسے کبھی حقیقی مصوری نہیں مان سکتے۔ لیکن عقیدت اور احترام کی دنیا میں یہ مصوری عقیدت مندی کی تمناؤں کا عکس ہے ورنہ دوپہر کو جہاں ع

سارے کنویں میں اترا تھا پانی کی چاہ سے۔ جیسی ویرانی اور گرمی دکھائی جائے وہاں ایسی خوبصورت فضا کیا معنی رکھتی ہے۔ دراصل یہ ایک طرح کا VISUAL EFFECT ہے۔

یکایک واقعہ نگاری کی حس پھر بیدار ہوتی ہے کہ اُسے اب اصل واقعے کی طرف مُڑنا چاہئے لیکن دشواری یہ ہے کہ ایسی خوب صورت جگہ سے کیسے یکبارگی واقعات کی طرف مراجعت کی جائے۔ واقعہ نگار کا مقصد ایسی فضا سے ہمدردی کے جذبات (PATHOS) بھی اُبھارنا ہے اس لئے وہ تخئیل کو ایک نیا موڑ دیتا ہے۔

کانٹوں میں اک طرف تھے ریاضِ نبی کے پھول | خوشبو سے جن کی خُلد تھا جنگل کا عرض و طول
دُنیا کی زیب زینتِ کاشانۂ بتولؑ | وہ باغ تھا لگا گئے تھے خود جسے رسولؐ
ماہِ عزا کے عشرۂ اوّل میں لُٹ گیا | وہ باغیوں کے ہاتھ سے جنگل میں لُٹ گیا

یہاں کانٹے مصائب کی علامت ہیں۔ دشمن کی فوج میں گھرے ہونے کی طرف بھی دلالت کرتے ہیں جہاں نیزہ و تیر و تبران کے خیر مقدم کے لئے تیار ہیں۔ یہ CONTRAST بہت اچھا موڑ ہے۔ گرے (GREY) نے اپنی ELEGY میں اسی طرح کا پس منظر پیش کرنا شروع کیا ہے۔ شام کا سماں، صبح کی خوب صورتی، درختوں کی شادابی کی کیفیت اور پھر واقعے کی طرف مراجعت۔

"THE BREEZY CALL OF INCENSE-BREATHING
HORN

THE SWALLOW TWITTERING FROM THE
STRAW-BUILT SHED

THE COCK'S SHRILL CLARION OR THE ECHOING
HORN

NO MORE SHALL ROUSE THEM FROM THEIR
LOWLY BED -
FOR THEM NO MORE THE BLAZING
HEARTH SHALL BURN."

اور نتیجہ یہ نکالا کہ افسوس دُنیا کی سب رونقیں مرنے والوں کے لئے نہیں رہ گئیں۔ ایسا ہی منظر مرثیہ گویوں کو ایسے نتیجے نکالنے میں مدد کرتا ہے جس کی وجہ سے المیہ کی تاثیر بڑھ جاتی ہے۔ انہیں نہ موت سے نہ جینے بلکہ جذبات کی اسی لہر سے وابستہ ہیں جو ایک انسان کے لئے دوسرے انسان کے دل میں اُٹھتی ہے۔ جو حقیقتوں کو اکثر پس پشت ڈال کر صرف رحم اور ہمدردی کے جذبات کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔ اسی وجہ سے گرے سے بھی اُن کے ترحم سے محسوسات کا سلسلہ مل جاتا ہے۔ اسے ایک طرح ہاؤس مین کے HOUSEMAN الفاظ میں HORMONIZING THE SADNESS OF THE WORLD

سمجھنا چاہئے۔ جو تحریف کی علامتیں اور اشارے پیدا کر کے تخلیق کا جزو بنا دیتا ہے اسی لئے ایسے پیکروں (IMAGES) کو سائنسی حقیقتوں سے جانچنا مناسب نہیں لیکن کہیں تو یہ تارِ تخیل سے بھی اپنا رشتہ توڑ لیتی ہیں اور زمان و مکان یا جغرافیائی حدود کو بھی پار کر جاتی ہیں اور ان کی مدد سے شاعر ایک نئے پیکر کو جنم دیتا ہے۔ اسی کو سی۔ ڈی لیوس نے SETTING AN IMAGE TO CATH IMAGE کہا ہے۔ انیس اور دوسرے مرثیہ گویوں نے فطرت کی لطافتوں کے ایسے ہی پیکروں کے پس منظر میں ترحم کی پیکر تراشی کی ہے اور ہمدردی کے جذبات بیدار کئے ہیں جو بصری (VISUAL) بھی

ہیں اور لسانی (LINGUAL) بھی۔ اگر ان میں لسانی حرکتیں (MOVEMENTS) زیادہ ہیں۔ زبان کے بہاؤ میں محسوسات بہت سی تصویریں بناتے ہیں اور VISUAL IMAGERY کی فضا بنانے والے الفاظ، ان جذبات کو اور محسوسات کو متحرک کرتے رہتے ہیں جو گرمی کی تپش اور تین دن کی پیاس سے پیدا ہوئے ہیں۔ اسی وجہ سے ان تصویروں کو صرف تخالف (CONTRAST) کی ابیج سمجھ کر ان سے المیہ کی شدت کو محسوس کرنا چاہئے۔ پیاس میں کٹوروں کا تصور، اور پھر گلاب سے بھرے ہوئے کٹورے۔ صرف شدتِ عطش کے محسوسات کو انگیز کرتے ہیں۔ یہ اشارے ایک طرف تو سامنے کی VISUAL IMAGERY بناتے ہیں اور دوسری طرف اس تہذیبی پس منظر کو بھی پیش کرتے جاتے ہیں جہاں موسم کے زمانے میں کٹوروں میں گلاب پڑا ہوا شربت گرمیوں میں حُضّارِ مجلس کو پیش کیا جاتا تھا جس کا کہیں دور دور بھی ذکر نہیں مگر شاعر کے عندیہ میں موجود ہے۔ انیس کی زبان ان بندوں میں ARTIFICIALITY سے SENSUOUSNESS کی طرف جاتی ہے لیکن اگر کوئی اپنے حواس خمسہ کو ان محسوسات تک نہیں لے جاسکتا تو اُسے یہ تمام باتیں محض بناوٹ اور تصنع معلوم ہوں گی۔

اس کے بعد تین بند خیام حسینی اور ان کے مکینوں کی تعریف میں نظم کئے گئے ہیں۔ اس کے بعد انیس پھر واقعے (THEME) کی کڑی کو گرفت میں لیتے ہیں۔

ناگاہ چرخ پر خطِ ابیض ہوا عیاں
تشریف جانماز پہ لائے شہِ زماں
سجادے بچھ گئے عقبِ شاہِ انس وجاں
صوتِ حسن سے اکبرِ مہرو نے دی اذاں
ہر اک کی آنکھ آنسوؤں سے ڈبڈبا گئی
گویا صدا رسول کی کانوں میں آ گئی

یکایک اصل وقتِ نماز آگیا اور امام عالی مقام نماز پڑھنے کے لئے تشریف لائے پھر علی اکبر

نے اذان دی۔ علی اکبر کی آواز رسول کی آواز سے بہت مشابہت رکھتی تھی۔ اس واقعہ کو نظر میں رکھ کر حضرت علی اکبر کی آواز سے PATHETIC FALACY پیدا کی گئی ہے لیکن اس میں انیس کا حصہ صرف واقعات کی ترتیب میں ہے ورنہ یہ واقعہ تاریخی حقیقت ہے۔ ہر سننے والے کو رسول کا ایسے موقع پر یاد آنا ممکن ہے کہ یزیدیوں کو قتل حسین سے باز رکھے لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لئے یزیدیوں کی شقاوت کی INTENSITY اور بڑھ جاتی ہے۔ انیس نے تاریخی واقعہ کو اس موقع پر مرثیہ میں شامل کرکے جذبات کو ابھارنے میں اور شقاوت کو ظاہر کرنے میں مدد لی ہے۔ اس سے المیہ کی شدت اور بڑھ جاتی ہے۔ اور امام حسین کو فیوں کو ایک مرتبہ پھر اپنا مرتبہ، رسول سے اپنا رشتہ، اور مخالف کا دائرہ اسلام سے تقریباً باہر ہونا سامع، قاری اور اہل دنیا کے سامنے پیش کردیتے ہیں۔ اُن کے یہ بند مرثیہ کی تاریخ میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔

ہر اک کی آنکھ آنسوؤں سے ڈبڈبا گئی　　گویا صدا رسول کی کانوں میں آ گئی
چپ تھے طیور جھومتے تھے وجد میں شجر　　تسبیح خواں تھے برگ گل و غنچہ و ثمر
محو ثنا کلوخ و نباتات و دشت و در　　پانی سے منہ نکالے تھے دریا کے جانور
اعجاز تھا کہ دلبر شبیر کی صدا　　ہر خشک و تر سے آتی تھی تکبیر کی صدا

"چپ تھے طیور" سے "لوگو اذاں سنو" تک پوری کائنات گوش بر آواز ہے۔ اذان کی آواز کا سن کر چڑیوں کا خاموش ہوجانا اور درختوں کا وجد میں آنا۔ خوش الحانی اور اچھی قرأت کے وصف کو واضح کرتا ہے۔ پھر اس میں اُس تقدس اور عقیدے کا احترام بھی شامل ہے جو آوازِ رسول کے سننے اور اذان کی آواز سے پیدا ہو سکتا ہے اور اس کیفیت کو شاعر نے کائنات کی ہر شے پر محیط کردیا ہے۔ یہ حسنِ تعلیل کا بڑا اچھا صرف ہے جو احترام اور عقیدے کو ملا کر

واقعات کے ساتھ کائنات کی بدلتی ہوئی کیفیت کو ساتھ لے لیتا ہے اور چونکہ عام انسان کی آواز میں یہ کیفیت پیدا نہیں ہو سکتی اس لئے شاعر نے دبدبۂ تکبیر کی آواز کو اعجاز قرار دیا ہے۔

پھر آگے کے چند بند لکھنؤ اور خاص طور پر مسلمان متوسط گھرانوں کے توہمات کو واضح کرتے ہیں۔ "بلائیں لینا"، "عین الکمال" سے بچوں کو بچانے کی تمنا کرنا، خاص توہم پرست گھرانوں کا شعار ہے۔ اگرچہ یہ الفاظ میر انیس نے حضرت زینب کی زبان سے ادا کرائے ہیں لیکن اس میں میر انیس کی مقامی سماجی نفسیات بول رہی ہے جس میں بزرگوں کی دُعا خوردوں کے حق میں بھی شامل ہے۔

'صف میں ہوا جو نعرۂ قدقامت الصلوٰۃ' سے انیس پھر واقعات کے تسلسل کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور حضرت امام حسین' اپنے ساتھیوں کے ساتھ نماز ادا کرنے کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ اسلام میں جس طرح ان شہدائے کربلا کا احترام ہوتا ہے' اسی اہتمام کے ساتھ میر انیس نماز ادا کرتے ہوئے نمازیوں کی تصویر پیش کرنے کے لئے ایسے اشارے اور الفاظ لاتے ہیں۔ 'نوری صفیں' 'متصل ملک صفات'، 'سر و نجات کا نمازیوں کے قدموں سے آنکھیں ملنا'، جماعت کی صف کو قرآن کی سطروں سے مماثل کرنا، حضرت امام حسین کو آیت سے پہلے 'بسم اللہ' سے تشبیہ دینا، ایسے موقع کے لئے بڑی اچھی تشبیہہ ہے۔ ہو سکتا ہے کہ عام قاری کو یہ تشبیہہ متاثر نہ کر سکے، مگر جس ماحول میں امام کو پیش کیا گیا ہے اور جو احترام اہلبیت رسول کا مسلمانوں کی نظر میں ہے' اُس کی رُو سے اُردو میں بہت کم ایسی مکمل تشبیہہ ملیں گی۔ کبھی کبھی اقبال کے یہاں بھی اسی ماحول میں ایسی تشبیہیں ملتی ہیں۔ ایسی تشبیہات اور ایسی پیکر تراشی کو صرف تزئین نہیں کہا جا سکتا۔ انھیں محض SENSE PERCEPTION اور

INTELLECTUAL EMOTIONAL ACCOMPLISHMENT
نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ یہ شاعر کا ہی نہیں بلکہ دُنیائے اسلام کی ایک بہت بڑی تعداد کا عقیدہ بھی بن جاتی ہیں اور واقعیت کے ساتھ تاریخ کا صحیح پس منظر بھی رکھتی ہیں۔ کیونکہ یہ واقعہ، واقعات کربلا کی اہم کڑیوں میں سے ایک ہے۔

اس کے بعد نماز پڑھنے کا منظر ہے جس میں رعایات لفظی کے مختلف ارکان کا تکنیکی بیان ہے جہاں اچھی شاعری کی بہوس بیٹھتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ گو کہ انیس کے سامعین میں سے بہتوں کو یہی بیانات لطف دیتے ہوں گے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک مقالہ ہماری زبان دلی میں میر انیس اور صبح عاشور کے عنوان سے شائع ہوا تھا جس میں انھوں نے میر انیس کے صبح کے تذکروں کو یونانی اور مصری اساطیر سے جوڑا تھا سورج کے دیوتا رع (RA) اور معلوم نہیں کس کس طرح سے ان تذکروں کی توجیہات پیش کی تھیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ تمام باتیں بہت دور کی کوڑی لانا ہے۔ جہاں تک تفصیلات کی بات ہے تو میر انیس نے صرف صبح ہی نہیں دوپہر کی گرمی، دھوپ کی شدت، رات کی سیاہی اور اس کی تفصیلات، سبھی تفصیلات، سبھی مناظر اور کیفیات کو شدت اور دلچسپی سے بیان کیا ہے۔ یہ تمام بیانات امر واقعہ کے ساتھ ساتھ مرثیوں کے پس منظر اور المیے کی شدت کو اُبھارنے میں بھی مدد پہنچاتے ہیں۔ ان تفصیلات سے میر انیس کی شیعیت اور ایران اور پھر ان کی جین (GENE) میں آتش پرستوں کے عقائد کی بازگشت بھی کوئی تلاش کرنے لگے تو یہ صرف اس کے ذہن کی اختراع ہی ہو سکتی ہے۔ مرثیوں اور میر انیس سے ان توجیہات کا کوئی واسطہ نہ ہوگا۔ میر انیس نے صبح کی نماز میں یقیناً زیادہ تفصیلات پیش کی ہیں۔ دوسری نمازوں میں نہیں۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ صبح کی نماز نسبتاً فراغت اور سکون کے موقع کی نماز تھی۔ باقی نمازیں حضرت امام حسین نے نماز خوف کی شکل میں ہنگامی حالات میں ادا

کی تھیں۔

چار پانچ بند کے بعد پھر واقعات کی کڑیاں ملنے لگتی ہیں۔ نماز سے فارغ ہو کر امام، میدانِ جنگ کی تیاری میں مشغول ہو جاتے ہیں۔ اسلام کے اصول کے مطابق جنگ میں سبقت ممنوع ہے اس لئے انیس تاریخ کے ساتھ ساتھ ہو جاتے ہیں اور اس باریک نکتے کو نظر میں رکھ کر اصل واقعہ نظم کر کے تب لشکرِ امام کی تیاری دکھاتے ہیں۔ تاریخ کی اس قطعیت اور واقعیت کا موڑ (TURNING POINT) یہ بند ہے۔

بیٹھے تھے جانماز پہ شاہِ فلک سریر
ناگہ قریب آ کے گرے تین چار تیر
دیکھا ہر اک نے مڑ کے سوئے لشکرِ شریر
عبّاس اُٹھے تول کے شمشیرِ بے نظیر

اور پھر میر انیس نے کئی بندوں میں خیامِ حسینی کے اندر عورتوں اور بچوں کا گھبرانا نظم کیا ہے جو واقعات سے الگ ہو کر شاعر کی تخیلی پرواز کو موقع فراہم کرتے ہیں۔ تاریخ، خیامِ حسینی تک انیس کے ساتھ جاتی ہے اس کے بعد انیس کا داخلی تخیل کام کرتا ہے جس میں ایک متوسط طبقے کی عورتوں کی گھبراہٹ اور پریشانی ایسے موقع پر پیشِ نظر ہوتی ہے۔ ساتھ ساتھ گرمی کی وجہ سے جو کیفیت عورتوں اور بچوں کی خیامِ حسینی میں ہو سکتی ہے اس کا اندازہ بھی شاعر کرتا ہے۔ "ہے ہے علی کی بیٹیاں کس جا ہوں گوشہ گیر" سے یہ کیفیت شروع ہوتی ہے اور تین چار بندوں تک پھیلتی جاتی ہے۔ حضرت امام حسین فوج کو تیاری کا حکم دے کر خیمے میں عورتوں اور بچوں کی تشفی کے لئے تشریف لے جاتے ہیں۔

خیمے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال
چہرے تو فق ہیں اور کھلے ہیں سروں کے بال
زینب کی یہ دعا ہے کہ اے ربِّ ذوالجلال
بچ جائے اس فساد سے خیر النساء کا لال
بانوئے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

(دو تین بند اس میں اور شامل کرنا چاہیے)

پیکر تراشی کے لئے کہا جاتا ہے کہ بہت سے الفاظ ذہن میں تصویروں کو منتقل کرتے ہیں لیکن یہ ایسے الفاظ ہوتے ہیں جن سے قاری پہلے سے واقف ہوتا ہے اور اس لئے تصویر کو مکمل کرلیتا ہے۔ اسی طرح انیس کے سامعین اگر ان حالات سے واقف نہ ہوتے کہ کس طرح عورتیں اور بچے ایسے موقعے پر اُن کے اپنے گھروں میں پریشان ہوسکتے ہیں تو اُن پر ان بندوں کا کوئی خاص اثر نہ پڑتا لیکن میر انیس کے یہ مصرعے اور بند ایک ایسا ماحول پیدا کردیتے ہیں کہ سامعین کے جذبات نہ صرف متحرک ہوتے ہیں بلکہ وہ تصور کرسکتے ہیں کہ خیام حسینی میں پریشانی کا کیا عالم رہا ہوگا جب یزید کی فوج کی طرف سے جنگ کی پہل کردی گئی۔ ساتھ ہی ساتھ وہ کشمکش جو ایک متوسط گھرانے کی عورتوں میں ایسے وقت میں ہوسکتی ہے جہاں پردے کا اہتمام، شرافت کے تقاضے، عورتوں پر سقوطِ جہاد کی پابندی اور ان کی بے دست و پائی شامل حال ہو۔ اُن کے ساتھ مرد بھی کشمکش میں مبتلا ہوجاتے ہیں۔ لیکن امام عالی مقام، ایک بزرگِ خاندان ہونے کے سبب سے، سب کو تسلی دیتے ہیں۔ اور پھر جنگ کی تیاری شروع کردیتے ہیں جس کے سبب کچھ دیر کے لئے گھر والوں کا دھیان بٹ جاتا ہے۔ گھر کے افراد، اسلحے، لباس اور دوسری ضروری اشیا لینے کے لئے چلے جاتے ہیں۔ یہ تمام ساز و سامان وہی ہوتا ہے جسے رسول اللہ اور حضرت علی جنگ کے موقعوں پر استعمال کرتے تھے۔ مرثیہ گو ان اشیا سے، امام عالی مقام کی اہمیت اور ان کی رسول سے قربت کے ساتھ اُن کی وراثت بھی ذہن نشین کراتا رہتا ہے۔ یہ اشارہ خارج سے فکر اور ذہن کو اندرون کی طرف موڑتا ہے۔ یہیں سے میر انیس پھر واقعات اور تاریخ کی کڑیوں کو گرفت میں لے لیتے ہیں اور اُن کی چشم تصور پھر واقعات کے ساتھ مل کر جیسی تصویر پیش کرسکتی ہے۔

معراج میں رسول نے پہنا تھا جو لباس کشتی میں لائیں زینب اُسے شاہِ دیں کے پاس

سر پر رکھا عمامۂ سردارِ حق شناس | پہنی قبائے پاکِ رسولِ فلک اساس
بر میں درست و چُست تھا جامہ رسول کا | رومال فاطمہ کا، عمامہ رسول کا
کپڑے سے آرہی تھی رسولِ زمن کی بُو | دولھانے سونگھی ہوگی نہ ایسی دلہن کی بُو
یاد آگئے علی، نظر آئی جو ذوالفقار | قبضے کو چوم کر شہِ دیں روئے زار زار
باندھی کمر سے تیغ جو زہرا کے لال نے | پھاڑا فلک پہ اپنا گریباں ہلال نے

اور اسی طرح کے بہت سے اشعار حضرت امام حسین کی جنگی تیاریوں کو مکمل کرتے ہیں میرانیس اگر صرف ایک مورخ ہوتے تو پیشکش کی یہ صورت نہ ہوتی اور نہ اس طرح کی پیکر تراشی جلوتی شعری حسن پیدا کرسکتی کیونکہ میرانیس اصل واقعے میں تو کوئی ترمیم و اضافہ کر نہیں سکتے۔ ہاں جو کچھ ان کا ذوق، اُن کی سماجی روایات اور ورثہ میں کا مطالعہ اُن کی مدد کرتا ہے، اُس کا سہارا لے کر اس پس منظر کو سجاتے ہیں۔ لباس کشتی میں لگا کر لانا، وہ روایت تھی جو انھوں نے لکھنؤ کے شاہی گھرانوں میں دیکھی یا سنی ہوگی۔ شرفا کی محفلوں میں بھی جب کسی کو لباس پیش کیا جاتا۔ مہذب اور معقول طریقے سے۔ آج بھی شادی بیاہ کے موقعوں پر مسلمانوں میں یہ رسم رائج ہے۔ باقی تمام باتیں تاریخی واقعات کی کڑیاں ہیں جو واقعات کربلا سے متعلق ہیں۔ پھر دوسرے بند میں 'کپڑوں سے آرہی تھی رسولِ زمن کی بُو' ایک فطری بات ہے لیکن دوسرے مصرعے 'دولھانے سونگھی ہوگی نہ ایسی دلہن کی بو'۔ کا یہاں پر کیا محل ہو سکتا ہے ؟ عجب نہیں کہ یہ تصور میرانیس کو کشتی میں لباس لانے' سے پیدا ہوا ہو۔ اس سے ان کا ذہن' شادی بیاہ کی رسموں کی طرف گیا ہو اور پھر یہ مصرعہ اُسی ذہنی جہت نے ڈھال لیا ہو۔ اگرچہ اس سے میرانیس کا مطلب صرف 'اچھی خوشبو' ہے۔ اس خیال کو اگلے شعر سے بھی تقویت ملتی ہے۔

پوشاک سب پہن چکے جس دم شہ زمن ۔۔۔ لے کر بلائیں بھائی کی رونے لگی بہن

شادی کی رسموں میں سے ہندوستانی مسلمانوں خصوصاً اودھ کی رسموں میں سے ایک رسم یہ بھی ہے کہ شادی کے موقعے پر جب بھائی شادی کا لباس پہن کر تیار ہوتا ہے تو بہن اور گھر کی بڑی بوڑھیاں بھی بلائیں لینے کو آتی ہیں۔ یہاں بہن کا رونا، وفورِ جذبات کی بھی نشاندہی کرتا ہے اور اس سے اُس المیئے کی طرف اشارہ بھی مقصود ہے جو مستقبل قریب میں رُونما ہونے جا رہا ہے۔ پھر حضرت زینب بلائیں لینے کی رسم کو دُہراتی ہیں۔ ماں کو یاد کرکے فرماتی ہیں۔

رخصت ہے اب رسول کے یوسف جمال کی ۔۔۔ صدقے گئی بلائیں تو لو اپنے لال کی

اس کے بعد امام کے ہتھیار سجانے کا شغل پیش کیا جاتا ہے۔ اسی درمیان میر انیس اسین بدل کر ایک نیا معاملہ پیش کر دیتے ہیں۔ یہ مقدمہ میر انیس کا خاص حصّہ کہا جاتا ہے جس میں حضرت زینب کے بچوں کا علمِ لشکر لینے کے لئے ضد کرنا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا، واقعاتِ کربلا سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ بات محض شاعر کے ذہن کی پیداوار ہے۔ لکھنوی تہذیب میں خوردی، بزرگی کے حفظِ مراتب کیا تھے، ضد کے موقعے پر خورد اپنی باتیں کس احتیاط سے بزرگوں کے سامنے پیش کرتے تھے۔ اس کا بہترین نمونہ اور مرقع، میر انیس کا اس مرثیے میں پیش کیا گیا ہے۔ بچوں کی خواہش، ماں کا احتیاط، مگر دل میں دبی دبی خواہش، بھائیوں کی دل شکنی کا احساس، بچوں کی دل دہی سب کی تصویر اس سوسائٹی کے درجہ بدرجہ خاندانی رشتوں کی ترتیب کو متصوّر کر دیتی ہے۔ آج جب کہ خاندان کا شیرازہ ہر طرف بکھر رہا ہے، یہ تمام باتیں عجیب سی معلوم ہوتی ہیں مگر اس تہذیب میں جو کہ ایک مرتے ہوئے نظام (DYING CULTURE) کی تہذیب تھی، یہ باتیں، خاندان کی شیرازہ بندی کے لئے بہت اہم تھیں

جاتی تھیں۔ انیس نے ان واقعات میں انسانی دلوں کی دھڑکن پیدا کر دی۔ ایسی دھڑکن جس کا دائرہ، عام انسانی جذبات سے پھیل کر لکھنوی تہذیب و معاشرت اور رشتوں کی نزاکتوں کے ساتھ عظمتِ انسانی وغیرہ سب کو سمیٹ لیتا ہے۔

اگرچہ عون و محمد کے علم لینے کی ضد کا واقعہ محض تخیّل ہے جو شاعر کے سلیقے، جشنِ تصور، اور لکھنؤ کے متوسط گھرانے کے بچوں یا عام بچوں کے نفسیات کی بڑی اچھی تصویر ہے مگر اس میں تہذیبی رکھ رکھاؤ کے بڑے اچھے نقشے ملتے ہیں، جو لکھنؤ کے متوسط گھرانوں کی زندگی کی CURRENT اور CROSS CURRENT اُن کے تخاطب لہجے اور رشتے سب کو بڑی اچھی طرح پیش کر دیتے ہیں۔ اس موقع پر انیس یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ طرزِ گفتگو اور اندازِ بیان، لکھنؤ کے شاہی گھرانوں کا ہے یا متوسط طبقے کے شرفا کا یا عوام الناس کا۔ یہ اُس عقیدت کی دُنیا کا بھی لب و لہجہ نہیں جس کے لئے انیس نے "شہنشاہِ بحر و بر"، "مولائے کائنات"، "تھا کہ افصح الفصحا ہے اُنھیں کا جد" جیسے ٹکڑے پیش کئے ہیں۔ کہیں کہیں تو انیس کے لہجے میں وہ عمومیت پیدا ہو جاتی ہے جو معمولی گھرانے کی عورتیں اپنے بچوں کو ڈانٹتے وقت استعمال کرتی ہیں۔ الفاظ کا وہی مجموعہ اور تخاطب کا وہی انداز میر انیس حضرت زینب کی زبان سے ادا کرتے ہیں۔

سرکو ہٹو بڑھو نہ کھڑے ہو علم کے پاس ‏ ‏ ‏ ایسا نہ ہو کہ دیکھ لیں شاہِ فلک اساس
رونے لگوگے پھر جو بُرا یا بھلا کہوں ‏ ‏ ‏ اس ضد کو بچپنے کے سوا اور کیا کہوں

بھلا یہ کیا لہجہ ہے؟ سرکو، ہٹو، بڑھو نہ کھڑے ہو علم کے پاس لیکن اسی لہجے سے مرثیہ انسانی نفسیات اور عام انسانی کرداروں کے قریب آتا ہے اور ایک ماں کا جو اپنے بچوں کو تادیب یا سرزنش کا انداز ہے وہ متشکل ہو کر سامعین کے سامنے آجاتا ہے۔ وہ سامعین جو حفظِ مراتب

اور بچوں کو ایک خاص قسم کی تہذیب سکھانے میں معیارِ شرافت اور نجابت تلاش کرتے تھے۔ پھر میر انیس اسی مکالمے اور تادیب سے ایک بڑا نکتہ تلاش کرتے ہیں جو انسانی زندگی کے عملی تجربے کا نچوڑ ہے۔

لازم ہے سوچے، غور کرے، پیش و پس کرے — جو ہو سکے نہ، کیوں بشر اس کی ہوس کرے

اس مقام پر پہنچ کر مرثیے کی روانی میں ایک ٹھہراؤ پیدا ہو گیا ہے اور جب تک کئی بندوں میں اس بات کا فیصلہ نہیں ہو جاتا کہ علم دارِ لشکر کون ہوگا، واقعہ آگے نہیں بڑھتا۔ آخر میں فیصلہ حضرت عباس کے حق میں ہوتا ہے۔ یہاں مختلف بندوں میں چند مصرعے میر انیس نے بڑے چھوٹ کے نظم کیے ہیں۔

ع۔ زیبا نہیں ہے وصفِ اضافی پہ افتخار

ع۔ جوہر وہ ہیں جو تیغ کرے آپ آشکار

ع۔ عباس فاطمہ کی کمائی سے ہوشیار

ع۔ صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

اسی واقعاتی ٹھہراؤ میں ایک اور موقع میر انیس اپنی سماجی شاعری کے لئے نکالتے ہیں جو سوسائٹی کے مذاق اور ہندوستان کی مختلف رسموں کے ساتھ ان جذبات اور روایات کا اظہار کرتا ہے جو اوپری طبقے سے لے کر نچلے طبقے تک ہر جگہ دیکھے جا سکتے ہیں۔ حضرت عباس کو علم دینے کے بعد حضرت زینب زوجۂ عباس کو مبارک باد اور دعائیں دیتی ہیں۔ اسے ایک مکالمے کی شکل میں میر انیس یوں نظم کرتے ہیں:

سر کو لگا کے چھاتی سے زینب نے یہ کہا — تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا

کی عرض مجھ سی لاکھ کنیزیں ہوں بلا تو فدا — بانوئے نامور کو سہاگن رکھے خدا

بچے جئیں ترقیِ اقبال و جاہ ہو — سایے میں آپ کے علی اکبر کا بیاہ ہو
قسمت وطن میں خیر سے پھر سب کو لے کے جائے — یثرب میں شور ہو کہ سفر سے حسین آئے
اُمّ البنین، جاہ و حشم سے پسر کو پائے — جلدی شبِ عروسیِ اکبر خدا دکھائے
مہندی تمھارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں — لاؤ دُلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

اس طرح کا واقعہ ہوا، یا نہیں ہوا مگر مکالمے کے الفاظ اور زوجۂ عباس کے دعائیہ کلمے اُس رسم و رواج کی نشان دہی کرتے ہیں جو آج بھی اُس طبقے میں رائج ہیں۔ جن کی نمائندگی انیس کرتے ہیں پھر یہی نہیں انیس اس طرح کی باتیں کرکے، المیہ کو اور غم انگیز بناتے جاتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی متضاد پیش کش ہے۔ سامعین کو یہ بات معلوم ہے کہ علی اکبر کا بیاہ نہ ہوگا بلکہ وہ شہید کر دیئے جائیں گے اور گھر والوں کی یہ خواہش پوری نہ ہوگی۔ ایسی صورت میں مرثیہ گو رقت جو مآلِ مجلس کھی جاتی ہے، اُسے انگیز کر سکے گا۔ حسین سفر سے واپس نہیں جائیں گے۔ اُمّ البنین اپنے پسر یعنی حضرت عباس کو زندہ نہ پائے گی، نہ علی اکبر کے ہاتھ پاؤں میں مہندی لگ سکے گی۔ نہ اُن کی دُلہن تاروں کی چھاؤں میں آئے گی۔ یہ تمام باتیں اُس جماعت کی ایک خواہش ہیں جن کے لیے عقیدے کے طور پر مرثیہ پیش کیا جا رہا ہے۔ لیکن اس سے ایک عام بات یہ بھی نکلتی ہے کہ ہر انسان کو ان خوشیوں کے حاصل کرنے کا پیدائشی حق ہے جسے ظلم اور جبروت نے امام حسین کے خاندان کو حاصل نہ ہونے دیا۔ ایک طرف تو یہ باتیں سامعین کو اُن کے شان دار ماضی کی یاد دلاتی ہیں۔ دوسری طرف اُس عظیم قربانی کی یاد دہانی بھی کرتی ہیں جو باطل سے ٹکرا کر اُسے پاش پاش کر دینے کے لیے اپنے اعزا و انصار کے ساتھ میدانِ کربلا میں پیش کی جا رہی تھی۔ کیا انیس یا دوسرے مرثیہ گو، اُس وقت کے بے عمل اور تھکے ہوئے سماج کو اُن کے عملی کارناموں کی یاد دلا کر

ایک خوابناک فضا سے باہر لانا چاہتے تھے، کیا اسلام کے معیاری اخلاقی نظام کو منہدم کر کے جو اوپری طبقہ آگے بڑھ رہا تھا، مرثیہ گو انھیں شعائرِ اسلامی میں پابند کرنا چاہتے تھے۔ یا انگریزوں کے سخت گیر پنجے سے اودھ کو چھٹکارا دلانے کی غیر شعوری کوشش تھی یا محض ایک خوابناک مصنوعی فضا میں یہ بھی ایک طرح کی تہذیبی تزئین تھی جو اوپری طبقے کی معیاری شرافت کو برقرار رکھنے کی خواہش میں مددگار بن سکتی؟ ان تمام باتوں کا جواب آسان نہیں کیونکہ زوال پذیر تہذیب بھی اپنی آخری منزل تک اپنی شیرازہ بندی میں کوشاں رہتی ہے کہ جو کچھ مابقا ہو وہی قائم رہ جائے۔ دلی میں مسلمانوں کو عام طور پر اور لکھنؤ میں شیعت کو خاص طور پر جو شکست ملی تھی اس سے تہذیبی انتشار ہر طرف پھیل چکا تھا جسے مغرب سے آتی ہوئی نئی فکری طاقتیں روحانی اور مادی دونوں سطحوں پر اور تیزی سے بکھیر رہی تھیں۔ انیس یا مرثیہ کے مطالعے میں ان سیاسی اور تہذیبی سطحوں کو فراموش نہیں کرنا چاہیے۔

مذکورہ بالا بندوں میں "مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا" "سہاگن ہونا" "بچے جئیں ترقیِ اقبال و جاہ ہو" یہ وہ دعائیہ کلمے ہیں جو ہندوستانی عورت کے لیے اور ہندوستان کی خاندانی زندگی میں سب سے اچھے کلمے سمجھے جاتے ہیں۔ اگرچہ ان تمام دعائیہ کلموں میں بھی طبقاتی سطح واضح ہے جسے "کنیز" کے لفظ نے کلیدی لفظ بن کر بہت وسیع کر دیا ہے۔ اسی بات کو انیس کا حفظِ مراتب کہا جاتا ہے۔ یہ صرف رشتے کی ترتیب نہیں ہے بلکہ آقا اور کنیز کی ترتیب ہے لیکن امام کے کردار اور ان کے برتاؤ میں ایک بزرگ خاندان، ایک شفیق پیشوا کا عمل، آقا اور کنیز کے سماجی اور روایتی تصور کو ابھرنے نہیں دیتا بلکہ عقیدے سے الگ ہو کر بھی انھیں ایک قابلِ احترام اور محبوب شخصیت

بناتا ہے۔

یکایک میر انیس کو واقعے کا پھر خیال آتا ہے اور حضرت قاسم کی اطلاع پر کہ سپاہ شام بڑھتی چلی آتی ہے وہ پھر واقعہ کا سلسلہ گرفت میں لے لیتے ہیں۔ حضرت عباس علم لے کر باہر نکلتے ہیں اور میر انیس اس وقت وہ منظر پیش کرتے ہیں جو کسی گھر سے جنازہ نکلنے کا منظر ہوتا ہے۔ ہر ہر مصرعے میں اس وقت بھی تصویر ابھرتی ہے جسے مرثیہ کی تکنیکی تقسیم میں رخصت کہا گیا ہے۔ ع۔ لو الوداع اے حرم پاک مصطفےٰ!

صبح شب فراق ہے پیاروں کو دیکھ لو سب مل کے ڈوبتے ہوئے تاروں کو دیکھ لو

اُجڑا چمن ہر اک گل تازہ نکل گیا نکلا علم کہ گھر سے جنازہ نکل گیا

انیس کی یہ تصویر پورا منظر سامنے کر دیتی ہے۔ جن گھروں سے محرم کا علم تابوت یا تعزیہ نکلتا ہے یہ منظر وہاں آج بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ پوری تصویر اتنی وسیع ہے جو صرف ایک طبقے تک محدود نہیں رہتی اس لیے اس کا ابلاغ بھی وسیع ہے۔ یہاں تک کہ مرثیہ میں المناک فضا جزوی طور پر فرحناک کی فضا ہے جو آمد سے جنگ تک مرثیوں میں محیط رہتی ہے۔ ایسی ہی جگہ اچھی اور نسبتاً وسیع شاعری کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ زیر بحث مرثیے میں انیس بھی دھیرے دھیرے فضا بدلتے ہیں۔ یہ اُن کی اُستادی ہے کہ وہ فضا، یک بارگی نہیں بدلتے کیونکہ وہ لوگ جو ابھی المناک ماحول میں رہے ہوں وہ کیونکر یک بارگی فرحناک یا رنگین فضا میں پہنچ جائیں۔ اس مرثیے میں اس کا خاص اہتمام معلوم ہوتا ہے جسے یوں پیش کیا گیا ہے:

نکلا حرم سرا سے دو عالم کا بادشاہ نشتر بہ دل تھی بنت علی کی فغان و آہ

رو رو کے اشک بہتے تھے روئے جناب سے
شبنم ٹپک رہی تھی گلِ آفتاب سے

آخری مصرعہ "شبنم ٹپک رہی تھی گلِ آفتاب سے" سے فضا بدلنے لگتی ہے اور اگلے بند میں جب حضرت امام حسین گھوڑے پر سوار ہوتے ہیں تو ہر مصرعہ دھیرے دھیرے ذہن کو فرحناک فضا کا احساس دلانے لگتا ہے۔ غم والم کے بادل وقتی طور پر چھٹنے لگتے ہیں

سوار چڑھے فرس پہ محمد کی شان سے
ترکش لگایا ہرنے یہ کس آن بان سے
نکلا یہ جن و انس و ملک کی زبان سے
اترا ہے پھر زمیں پہ بُراق آسمان سے
سارا چلن، خرام میں کبک دری کا ہے
گھونگھٹ نئی دُلہن کا ہے چہرہ پری کا ہے

"گھونگھٹ نئی دُلہن کا ہے چہرہ پری کا ہے" تصویر کے لحاظ سے معنی خیز ہے۔ گھوڑا تن کر چل رہا ہوتا ہے تو اس کا سر نیچے کی طرف ہوتا ہے اور گردن میں کمان کا سا تناؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہی تناؤ اور سر جھکا ہوا ہونا گھوڑے کو دُلہن کے نہوڑائے ہوئے سر سے مشابہ کرتا ہے۔ "چہرہ پری کا" کس طرح بنا، یہ بتانا مشکل ہے۔ اگر صرف ایال کا چہرے کے گرد ہونے سے پری کی مشابہت لی جائے تو یہ بات قیاس میں نہیں آتی۔ پھر 'پری' کا تصور یا تو گھوڑے کی رفتار سے پیدا کیا گیا یعنی تیز رفتاری میں اُڑ جانے والا، یا پھر یہ بات بُراق کی تصویر سے شاعر کے ذہن میں آئی جس کا چہرہ پری کا دکھایا جاتا ہے اور جسم گھوڑے کا۔ کیونکہ ایک مصرعے میں یہ بات کہی بھی گئی ہے "اترا ہے پھر زمیں پہ بُراق آسمان سے" لیکن یہ بیت متاثر کن نہیں، ہاں اس فضا کے بدلنے کی ایک اور کڑی ہے جو شاعر دھیرے دھیرے بدل رہا ہے۔ بیان بہت روایتی ہے لیکن سلسلہ ملانے میں شاعر نے التزام اچھا کیا ہے۔ "محمد کے فرس" "براق" اور "پری چہرہ" سب ایک دوسرے سے منسلک ہونے کی کڑیاں ہیں۔ یوں بھی روایتوں کے مطابق حضرت امام حسین

اُسی گھوڑے پر سوار بتائے جاتے ہیں جس پر رسولِ اکرم سوار ہوا کرتے تھے۔ اگرچہ رسول کی وفات اور واقعۂ کربلا میں تقریباً اڑتالیس انچاس سال کا فاصلہ ہے اور جس آب و تاب، شکل و شمائل اور تیزی و تُندی کے ساتھ، اس عمر کا گھوڑا پیش کیا جاتا ہے، وہ اصلیت سے دور ہوتا جاتا ہے جب تک کہ اعجاز سے اس میں یہ طاقت نہ پیدا ہو جائے۔ لیکن شاعر کو اس سے کیا واسطہ۔ وہ نہ راوی ہے اور نہ مورّخ کہ اصلیت کی تلاش میں سرگرداں رہے۔ اُس کی پیش کش اور طرزِ پیش کش ہی اُس کا سرمایہ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ گھوڑے کو میر انیسؔ نے جس آن بان سے پیش کیا ہے وہ کسی اور مرثیہ گو کے بس کی بات نہیں۔ گھوڑے کی تھوڑی سی خوبیاں بیان کرکے انیسؔ میدانِ جنگ کی طرف سامع کو یہ کہہ کر متوجہ کر دیتے ہیں:

پھولوں کو لے کے بادِ بہاری پہنچ گئی
بستانِ کربلا میں سواری پہنچ گئی

اس کے بعد علم اور پنجے کی تعریف بیان ہوتی ہے۔ علم اور پنجے کی تعریف میں بھی میر انیسؔ نے اپنا کمال دکھایا ہے اور ایسے مصرعے اور شعر کہے ہیں کہ اردو شاعری کی تاریخ میں ایسی بصری (VISUAL) تشبیہیں اور مماثلت کی یہ کوشش مشکل سے ملے گی۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

پنجہ اِدھر چمکتا تھا اور آفتاب اُدھر
اُس کی ضیا تھی خاک پہ، ضَو اس کی عرش پر
زرریزیِ علم پہ ٹھہرتی نہ تھی نظر
دولھا کا رُخ تھا سونے کے سہرے میں جلوہ گر
تھے دو طرف جو دو علم اس ارتفاع کے
اُلجھے ہوئے تھے تارِ خطوطِ شعاع کے

اللہ رے چمک علمِ بوتراب کی
تارِ نظر بنی تھی کرن آفتاب کی
رُخ کی ضیا اِدھر تو علم کی ضیا اُدھر

وہ آسمانِ حشم تو یہ کیواں جناب ہیں — غُل تھا کہ ایک صبح میں دو آفتاب ہیں

میر انیسؔ کے دوسرے مرثیوں میں اور بہت سی ایسی تشبیہات ہیں جو ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ علَم کی ایسی تعریف صرف نشانِ لشکر ہونے کے سبب سے ہے یا اس کی تزئین صرف اس لیے ہے کہ حسینی لشکر کی ہر شے اعلیٰ و ارفع ہے یا اس لیے کہ لکھنؤ اور نواحِ لکھنؤ میں علَم سجانا بہت اہم سمجھا جاتا ہے، ان سب باتوں کی تشریح مشکل ہے۔ اس تزئین میں کہیں ایمانی جذبہ کام کرتا ہے، کہیں تزئین مقصود ہے اور کہیں بہتر سے بہتر تشبیہ کی تلاش ہے۔ ہو سکتا ہے کہ انیسؔ کے پیشِ نظر علَم سجانے میں لکھنؤ میں جو اہتمام ہوتا تھا وہی ہو۔ آج تک علَم اور ذوالجناح سجانے کا اہتمام لکھنؤ اور دوسری جگہوں پر ہوتا ہے۔

اس کے بعد میر انیسؔ فوجِ حسینی کے مارے جانے والوں کی جنگ مختصر طور پر بیان کر کے واقعے کا رُخ حضرت امام حسین کی جنگ کی طرف پھیر دیتے ہیں کیونکہ اس مرثیے میں بھی یہی جنگ دکھانی مقصود ہے۔ حضرت علی اصغر کی شہادت کے بعد، جو فوجِ حسینی کا آخری مجاہد تھا، میر انیسؔ امام کو یوں میدان میں لاتے ہیں۔

یہ کہہ کے آئے فوج میں تولے ہوئے حُسام — آنکھیں لہو تھیں رونے سے چہرہ تھا سُرخ فام
زیبِ بدن کیے تھے بصد عزّ و احتشام — پیراہنِ مطہرِ پیغمبرِ انام
حمزہ کی ڈھال، تیغ، شہِ لافتیٰ کی تھی — بر میں زرہ جنابِ رسولِ خدا کی تھی

اس کے بعد پھر سین بدلتا ہے۔ چونکہ یہ جنگ آخری جنگ ہے اور وقت وہ ہے کہ آفتاب اپنی پوری شدت کے ساتھ چمک رہا ہے، اس لیے انیسؔ فطرت کی قہر سامانیوں کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ منظر نگاری کو چونکہ اس المیہ کی شدت کو بڑھانے کے لئے استعمال کرنا ہے، اس لئے فطرت اپنی پوری قہر سامانی (FULL FURY) کے ساتھ عرصۂ کربلا پہ پھیل

جاتی ہے۔ چونکہ یہ منظر نگاری شاعر کے مقصد میں مددگار بھی ہوتی ہے اس لیے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ صبح کے منظر کی طرح یہ، وقتی طور پر دم لینے یا INTERLUDE کا کام کرتی ہے۔ میر انیس کے تمام مرثیوں میں دوپہر اور گرمی کی شدت اس سے بہتر طور پر بیان نہیں ہوئی۔ انیس کی اس پیش کش کو سمجھنے کے لیے صرف نظری یا بصری مطالعہ کافی نہیں۔ جب تک کہ قاری یا سامع تخلیقی محسوسات اور تاریخی تصور کے ساتھ واقعات کی ریل (REEL) کو چشم تصور میں متحرک نہ کرتا رہے۔ اُس وقت تک شاعر کے جذبات اور من کے ساتھ چلنا ممکن نہیں کیونکہ جذبات کا وہ اُتار چڑھاؤ جو اِن بیانات کے بعد پھر قصہ سے ملحق ہو کر واقعات کی روانی میں شدت پیدا کرے گا، اُس وقت تک قاری سامع نہ پہنچ سکے گا اور اس لیے انھیں شرطوں کے ساتھ مرثیے کے اس منظر میں چلنا پڑے گا۔ اس سلسلے میں آٹھ بند نظم کیے گئے ہیں۔ یہاں چند اشعار جستہ جستہ منظر کی شدت کو محسوس کرنے کے لیے پیش کیے جاتے ہیں:

وہ لوں کہ الحذر، وہ حرارت کہ الاماں — رَن کی زمیں تو سرخ تھی اور زرد آسماں

بے خنک کو خلق ترستی تھی خاک پر — گویا ہوا سے آگ برستی تھی خاک پر

ع۔ کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثالِ شب

ہنستا تھا کوئی گُل نہ مہکتا تھا سبزہ زار — کانٹا ہوئی تھی سوکھ کے ہر شاخِ باردار

گرمی سے مضطرب تھا زمانہ زمین پر — بھُن جاتا تھا جو گرتا تھا دانہ زمین پر

بھاڑ سے منھ نہ اُٹھاتے تھے جانور — جنگل میں چھپتے پھرتے تھے طائر ادھر اُدھر

ع۔ خس خانۂ خرد سے نکلتی نہ تھی نظر

ع۔ پڑ جائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں

مُنھ سے نکل پڑی تھی ہر اک موج کی زباں   تہہ پر تھے سب نہنگ مگر تھی لبوں پہ جاں۔

ع۔ بھڑکی تھی آگ گنبدِ چرخِ اثیر میں

ع۔ کھولا ہوا تھا دھوپ سے پانی فرات کا

اگرچہ ان مصرعوں اور اشعار سے انیس کا آرٹ پوری طرح سامنے نہیں آتا مگر اس قیامت خیز گرمی کا اندازہ ہو جاتا ہے جو اُس دوپہر کو میدانِ کربلا میں رہی ہوگی۔ کنگ لیئر میں ذرا طوفان کی اس شدت کا تصور کیجیے جس میں کنگ لیئر اپنے گھر سے باہر نکلتا ہے۔ یعنی موسم کی شدت المیہ کو اور کسی قدر الم ناک بناتی ہے۔ یہاں انیس اور شیکسپیئر کا مقابلہ مقصود نہیں۔ کوئی یہ بھی نہ سمجھے کہ شیکسپیئر کا حوالہ دے کر مرثیے کو ڈرامہ سے مماثل کرنے کی کوشش ہے۔ مگر واقعاتی پیش کش میں مکالمہ، خود کلامی اور منظر کا پیش ہونا، کبھی کبھی اتنا لازم ہو جاتا ہے کہ آج کل کے جدید ڈرامہ نگار، جو ڈرامے کا عمل صرف ذہن اور فکر میں رکھنا چاہتے ہیں، وہ بھی اس سے دامن نہیں بچا سکتے، اگرچہ وہ تمام طرح کے کلاسکی لوازم کا انکار کرتے ہیں۔ سیموئل بیکٹ کے (SAMUEL BECKET)، ویٹنگ فار گوڈو میں (WAITING FOR GODOT) ایک درخت، اینڈ گیم (END GAME) میں دو چھوٹی کھڑکیاں اور ایک دروازہ، نیچرل سیٹنگ پیش کرتے ہیں، تو اُن سامعین کی حسّی قوتوں کو بھی طرح اُبھار لیتے ہیں جو گرمیوں کی دوپہر میں۔ خس خانہ و برفاب کا انتظام بھی کرتے یا دیکھتے تھے تب شدت کو۔ یوں اُبھارے گئے تھے۔

اس دھوپ میں کھڑے تھے اکیلے شہِ اُمم — نے دامنِ رسول تھا نے سایۂ علَم

ع۔ اُودے تھے لب، زبان میں کانٹے، کمر میں خم

ع۔ ہوتی تھی بات بات میں لُکنت زبان کو

؎ وہ دھوپ دشت کی وہ جلال آفتاب کا — سونلا گیا تھا رنگِ مبارک جناب کا

اور اسی کے ساتھ ساتھ ایک مخالف سین بھی پیش کر دیتے ہیں۔

سر پر لگائے تھا پسرِ سعد، چترِ زر — خادم کئی تھے مروحہ جنباں اِدھر اُدھر
کرتے تھے آب پاش کمر زر زمیں کو تر — فرزندِ فاطمہ پہ نہ تھا سایۂ شجر
پانی کا دام و دد کو پلانا ثواب تھا — اک ابنِ فاطمہ کے لیے قحطِ آب تھا

اب گرمی کی شدت کی تصویر مکمل ہو جاتی ہے۔ جسے دیکھ کر سامع ہمدردی اور غم کے جذبات میں غوطے کھانے لگتا ہے اور تب میر انیسؔ مرثیے کے سب سے اچھے ٹکڑے کی طرف واقعات کا رُخ موڑ دیتے ہیں یعنی جنگ شروع کرتے ہیں۔ امام سے جنگ کرنے کے لئے فوجِ یزید آگے بڑھتی ہے امام بڑھ کر فوج کا مقابلہ کرتے ہیں۔

مظلوم پر صفوں سے چلے تیر بے شمار — آوازِ کوسِ حرب ہوئی آسماں کے پار
نیزے اُٹھا کے جنگ پہ اسوار تُل گئے — کالے نشاں، سپاہِ سیہ رُو کے کھل گئے
وہ دھوم طبلِ جنگ کی وہ بوق کا خروش — کر ہو گئے تھے شور سے کرّوبیوں کے ہوش
ڈھالیں تھیں یوں سروں پہ سوارانِ شوم کے — صحرا میں جیسے آئے گھٹا جھوم جھوم کے

جلوہ دیا جری نے عروسِ مصاف کو — مشکل کُشا کی تیغ نے چھوڑا غلاف کو

آئے حسین یوں کہ عقاب آئے جس طرح | کاؤ پہ کبریا کا عتاب آئے جس طرح
تابندہ برق، سوئے سحاب آئے جس طرح | دوڑا فرس نشیب میں آب آئے جس طرح

ان چند اشعار سے جنگ کی سرگرمی اور جنگِ مغلوبہ کا ایک نقشہ پیش کرنا انیسؔ کے پیشِ نظر ہے کیونکہ فرزندِ امیرِ عرب سے مبارز طلبی کی جنگ میں کوئی سربرنہ نہیں ہو سکتا۔ حضرت عباس کی جنگ بھی جنگِ مغلوبہ ہی دکھائی جاتی ہے۔ اسلام کا جو طریقۂ جنگ ہے اُس میں جب تک دشمن کی طرف سے پہل نہ ہو، فوجِ اسلام کا سپاہی تلوار نہیں کھینچتا۔ اسی بات کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے انیسؔ نے "مظلوم پر صفوں سے چلے تیرِ بے شمار" جیسا مصرع پہلے پیش کر دیا ہے جو تاریخی واقعہ کی بھی تصدیق کرتا ہے۔ پھر ایک جنگی ماحول پیدا کرنے کے لیے "آوازِ کوس و حرب" نیزے اُٹھا کر سواروں کا تیار ہونا، کالے نشانوں کا کھلنا، جو فوجِ یزید کے فوج کا نشان تھا، طبلِ جنگ کی دھوم، بُوق کی آواز، سب کا اجتماع کر کے فضا میں ہر طرف جنگ کا سماں پیش کیا جاتا ہے۔ ان اشعار کو پڑھنے کے بعد حواسِ خمسہ ہر طرف سے اپنے محسوسات کی ناکہ بندی کر لیتے ہیں اور صرف میدانِ جنگ کی طرف مرکوز ہو جاتے ہیں۔ الفاظ اور ماحول اگر محسوسات کو ایسے محویت کے عالم میں پہنچا دیں تو یقیناً ایک بڑی شاعری کی پہچان ہے۔ ہومر اور فردوسی بھی یہی کرتے ہیں۔ لیکن اس میں شرط یہی ہے کہ سننے والے بھی اِن فنون اور اُن کی رمزیات سے واقف ہوں۔ ورنہ الفاظ کی تراش خراش اور رعایتِ لفظی کو تو وہ پرکھ لیں گے مگر جذبات کو گرفت میں نہیں لے سکتے اور نہ فنونِ حرب و ضرب کی باریکیوں کی طرف اُن کا ذہن منتقل ہو گا۔ میر انیسؔ کے سامعین ان تمام نکتوں سے باخبر ہیں اگرچہ اُن کی تمام واقفیت اُس وقت تک عملی نہیں صرف اصولی رہ گئی تھی اور سب کچھ محفل میں سمٹ

ئی تھی۔ میدان سے محفل کی طرف یہ مراجعت، اس وقت کی تہذیب کی تصویر بھی ہے۔
سی وجہ سے الفاظ کے لہجے (TONE) میں جنگی ماحول کے باوجود نرمی (SOFTNESS)
نزاکت اور ساتھ ہی ساتھ ان میں عقیدے کا اعلان اور فوجِ مخالف کے مقسوم کا اشارہ
پہلے ہی مل جاتا ہے جس سے واقعات کا SUSPENSE باقی نہیں رہ جاتا۔
"سپاہ سیہ رو"، "سوارانِ شوم"، "کافر پہ کبریا کا عتاب"، "مشکل کشا کی تیغ"،
"گویا علی اُلٹے ہوئے آستیں بڑھے"، "بجلی کا تڑپ کر کوہ پہ گرنا"۔ ان سب میں فوجِ
مخالف کا مقسوم پہلے ہی سے واضح ہے۔ 'علی کی جنگوں کا انجام' 'ذوالفقارِ علی کی کاٹ'
اپنی تاریخ اور روایت کا پرتو، آنے والے واقعات پر پہلے سے ڈال دیتی ہے۔ اگر انیس
ایسے اشارے نہیں کرتے تو واقعاتِ کربلا' جو سامعین کے ذہن میں پہلے سے مرتب تھے
وہ خود جنگ کی تصویر مکمل کر لیتے ہیں کیونکہ اس میں تاریخ اور روایتوں سے مل جل کر
سب کچھ سامعین تک پہلے ہی سے پہنچ چکا ہوتا ہے۔ تلوار محفل سے میدانِ جنگ تک
کن کن شکلوں سے پہنچتی ہے۔ میر انیس کے مصرعوں اور اشعار میں ملاحظہ کیجئے: ؎

کاٹھی سے اس طرح ہوئی وہ شعلہ خُو جدا   جیسے کنارِ شرق سے ہو خوب رُو جدا

ع: محمل میں دم جو گھٹ گیا لیلیٰ نکل پڑی

ع: جھونکا چلا ہوا کا جوشن سے تو سر اُڑے

نے زین تھا فرس پہ نہ اسوار زین پر   کڑیاں زرہ کی بکھری ہوئی تھیں زمین پر

ع۔ قلب و جناح و میمنہ و میسرہ تباہ

ع۔ بازار بند ہو گیا جھنڈے اُکھڑ گئے

مُنہ کس طرف تھے تیغ زنوں کے خبر نہ تھی   سر گر رہے تھے اور تنوں کو خبر نہ تھی

ع۔ نیزوں تھا ذوالفقار کا پانی بڑھا ہوا۔

جنگ کی ان تصویروں میں لفظی رعایتیں، حقیقت نگاریاں اور تلمیحات اس طرح پروئی ہوئی ہیں کہ مرثیہ، رزمیہ، اس دور کے شعری مذاق، لطافتوں اور تاریخ کی واقعاتی سطحوں کو بار بار چھوتا رہتا ہے۔ بعض تلمیحات کے اشارے، عام قاری کے لئے بعید ہو سکتے ہیں لیکن انیس کے سامعین اُن باتوں کو بغیر کسی ذہنی اُلجھن یا دباؤ کے سمجھ لیتے تھے۔ لڑائی کے تمام داؤ پیچ آج کے قاری کے لئے مبہم اور نامانوس ہیں لیکن شمشیر زنی کے دور میں وہ بہت عام تھے۔ اس لئے اس وقت کے سامع کے لیئے وہ لطف کا سبب بنتے تھے۔ "روح الامیں نے صاف یہ جانا کہ پَر اُڑے"۔ "دریا کو خاک جانتا ہے ابن بوتراب"۔ کوثر کا میدانِ جنگ میں آنا، ہنگامِ ظہر خاتمۂ فوجِ حسین ہونا، "اب تک جہاں میں ساتھ نبی و علی کا ہے"۔ جیسی باتیں اس وقت تک واضح نہیں ہو سکتیں جب تک سامع معرکۂ خیبر، ابوتراب کے لقب کی وجہ تسمیہ، کوثر کی ماہیت، ہنگامِ ظہر کے واقعاتی موڑ، نبی و علی کے ساتھ سے علی اکبر اور حضرت عباس کی صفات سے باخبر نہ ہو۔ مہابھارت کو سمجھنے کے لیئے ہندو صنمیاتی تلمیحات اور خصائص کا جس طرح جاننا ضروری ہے۔ ملٹن کو سمجھنے کے لیئے بائیبل کا تفصیلی مطالعہ لازمی ہے۔ کیٹس کی شاعری یونانی علم الاصنام کو سمجھے بغیر سمجھی نہیں جا سکتی۔ اسی طرح میر انیس کے مرثیوں اور تمام مرثیوں کو سمجھنے کے لیئے واقعاتِ کربلا اور تاریخ اسلام کے خاص خاص کرداروں اور بہت سے جزوی واقعات کا جاننا لازمی ہے۔ مرثیوں میں یہ باتیں صرف اشاروں میں لکھ دی جاتی ہیں۔ اس مرثیے میں ایسے اشارے نسبتاً کم ہیں۔ یہ مرثیہ حضرت امام حسین سے متعلق ہے اس لیئے شاعر کی آواز بھی بہت متانت کے ساتھ اُبھرتی ہے۔ جہاں کہیں کلام کی منزل آتی ہے، انیس، عظمت، منزلت اور عقیدے کی میزان سے قدم قدم پر واقعات اور بیانات

سر تو لتے چلتے ہیں۔ دوسرے مزاج کے کردار جو یزید کی فوج سے پیش کیے جاتے ہیں ان کی بھی یہ ہمت نہیں پڑتی کہ امام کی شان میں کچھ گستاخی کر سکیں۔ اسے انیس اور دوسرے مرثیہ گویوں کا رکھ رکھاؤ، ان کی اپنی آواز اور ان کی اپنی عقیدت کی آواز سمجھنا چاہیے۔ یوں بھی فرزندِ رسول کا احترام قبائل میں بہت تھا۔ تاہم جھوگ خون کے پیاسے ہوں وہ گفتگو کی کسی بھی منزل پر پہنچ سکتے ہیں۔ میر انیس، فوجِ یزید کے کمانڈر عمر سعد امام سے کلام کرتے وقت زبان سے سوا محترم کلمات کے اور کچھ نہیں کہہ سکتا۔ وہ امام کو یوں مخاطب کرتا ہے۔

کہتا تھا ابن سعد کہ اے آسماں جناب   بیعت جو کیجے اب بھی تو حاضر ہے جامِ آب
فرماتے تھے حسین کہ اے خانماں خراب   دریا کو خاک جانتا ہے ابنِ بوتراب
فاسق ہے پاس کچھ تجھے اسلام کا نہیں   آب بقا ہو آب تو مرے کام کا نہیں

یہاں 'آسماں جناب' 'حاضر ہے جام آب' 'او خانماں خراب' 'فاسق ہے' سب انیس کی اپنی آواز ہے۔ عقیدے کی آواز اور اس تحریم کی آواز جو مسلمانوں کے دل میں امام کے لیے ہو سکتی ہے۔ آخری مصرعے میں "آب" کا لفظ بڑا اہم لفظ ہے جو ایک پورے منظر کو پیش کر دیتا ہے۔ یہ گفتگو علی اصغر کی شہادت کے بعد کی ہے۔ 'آب' کا لفظ اسی شہادت کی ماضیت کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس کا اطلاق تمام اعزا و انصار پر بھی ہو سکتا ہے جو پیاسے شہید ہو چکے ہیں۔ گفتگو کے یہ ٹکڑے واقعات کی تنقید و تفسیر بھی ہیں۔ جو کچھ ہو چکا ہے اسے مزید روشنی دکھاتے ہیں جس کی وجہ سے کرداروں کی اس اشاریہ گفتگو میں واقعات بولنے لگتے ہیں۔ واقعات کا خود بولنے لگنا، انیس کے یہاں اکثر نظر آتا ہے۔ ایسے موقع پر انیس جذباتیت کی ہلکی چاشنی کو قاری یا سامع کی آواز اور فکر کا ایک حصہ بنا دیتے ہیں۔ جنگ میں بھی یہ صورت ہر جگہ

برقرار رکھی گئی ہے۔ امام حسین کی آخری جنگ، ایک ایسے آدمی کی جنگ ہے جس کا کنبہ تباہ ہو چکا ہے اور جس کے لئے اب دُنیا میں کچھ نہیں رہ گیا جو عمر کے لحاظ سے بھی اپنی زندگی کی شام تک پہنچ چکا ہے لیکن جس کی شجاعت کا ایک شاندار ماضی بھی ہے۔ ان تمام باتوں کا لحاظ کرکے جنگ پیش کرنا آسان کام نہیں۔ فردوسی اور ہومر کو آسانی یہ تھی کہ وہ عقیدت کی منزل میں نہ تھے۔ اُن کے کرداروں کو یہ عظمت اور تحریم حاصل نہیں اس لیے وہ ہر طرف پھیل سکتے ہیں۔ اور سہراب و رستم کی جنگ میں ایسا ہوا بھی کہ رستم ہزیمت خوردہ نظر آیا لیکن میر انیس کے لیے یہ کینوس بہت محدود ہے۔ اس نازک مقام پر اُن کی اور سامعین کی عقیدت کی مجبوریاں بھی ہیں۔ امام کے جنگ کی یہ تصویر ایسی شکل میں فن کے مظاہرے کا امتحان ہے جس سے میر انیس گزرتے ہیں۔ اقتباس قدرے طویل ہے۔ موقع یہ ہے کہ امام کی شمشیر زنی سے فوجِ یزید ہزیمت خوردہ میدان سے بھاگ رہی ہے۔ تب عمر سعد اپنی فوج کو غیرت دلاتا ہے۔ اس کے غیرت دلانے پر ایک پہلوان فوجِ یزید سے امام کے مقابلے کے لئے نکلتا ہے۔ یہ واضح رہے کہ امام کی عمر تقریباً اٹھاون سال ہے۔

اک پہلواں یہ سنتے ہی گرجا مثالِ رعد

بالا قد و کلفت و تنومند و خیرہ سر — روئیں تن و سیاہ دروں، آہنی کمر
ناوک، پیامِ مرگ کے، ترکش اجل کا گھر — تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ وہ سپر
دل میں بدی طبیعت بد میں بگاڑ تھا — گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

بدکار و بد شعار و ستمگار و پُر دغل — جنگ آزما بھگائے ہوئے لشکروں کے دل

لشکر میں اضطراب تھا فوجوں میں کھلبلی — ساونت بے حواس، ہراساں، دھنی، بلی
ڈر تھا کہ لو حسین چلے تیغ اب چلی — غل تھا ادھر ہیں مرحب و عنتر ادھر علی
کون آج سر بلند ہو اور کون پست ہو — کس کی ظفر ہو دیکھیے، کس کی شکست ہو

ان تمام مصرعوں اور اشعار میں میرانیس نہ صرف ایک SUSPENSE کی حالت پیدا کرتے ہیں بلکہ سامعین کو سمعی بصری (AUDO-VISUAL IMAGES) تصویروں کے مشاہدے کے لیے بھی تیار کرتے جاتے ہیں۔ فوجِ یزید جو حضرت علی کے گھرانے کی شجاعت سے واقف ہے اور آنے والے پہلوانوں کے دعوے بھی جس کے ذہن میں گونج رہے ہیں، حیرت و استعجاب، اُمید و بیم کی نفسی کیفیات میں مبتلا دکھائی جاتی ہے۔ اس طرح سامعین کی تیری شخصیت ان اشعار میں پیش ہوتی ہے۔ وہ جو اس نفسیاتی کیفیت کے اُتار چڑھاؤ کو دیکھ اور محسوس کر رہی ہے، وہ جو اپنی جذباتی کشش کو دونوں طرف پھیلا دیتی ہے اور وہ جو کرنے والی کارزار کے لیے تیار ہو رہی ہوتی ہے۔ آخری شعر "کون آج سر بلند ہو اور کون پست ہو" الخ میں کوئی SUGGESTION یا رائے (OPINION) نہیں اور نہ نتیجے کا وہ اظہار ہے جو عمرو اور فرزندانِ حمزہ کی جنگوں میں طلسم ہوش رُبا یا داستان امیر حمزہ میں ملتا ہے۔ یہاں شاعر اپنی شخصیت کو ہٹا کر، سامعین کی کشمکش کو رکھ دیتا ہے۔ لیکن عقیدہ ضرور اس لڑائی کے نتیجے کا تقریباً اعلان کر دیتا ہے تاہم شاعر اپنے مصرعوں اور شعروں میں اس نتیجے کا پرتو نہیں پڑنے دیتا۔ اس کے بعد جنگ کا آغاز ہوتا ہے۔ اٹھاون برس کے بوڑھے سردار اور دو تنومند پہلوانوں سے بیک وقت جنگ کی کیفیت میرانیس یوں پیش کرتے ہیں۔

بیٹھے درست ہو کے فرس پر شہ زماں — اُٹھی علی کی تیغِ دو دم چاٹ کر زباں
واں سے وہ شور بخت بڑھا نعرہ مار کے — پانی بھر آیا مُنھ میں اِدھر ذوالفقار کے

لشکر کے سب جواں تھے لڑائی میں جی لڑائے   وہ بد نظر تھا آنکھوں میں آنکھیں اِدھر گڑائے
ڈھالیں لڑیں سپاہ کی یا ابر گڑگڑائے   غصے میں آکے گھوڑے نے بھی دانت کڑکڑائے
مارا جو ٹاپ ڈر کے ہٹے ہر لعیں کے پاؤں   ماہی پہ ڈگمگا گئے گاوِ زمیں کے پاؤں

انیس کے سامعین انیس کے عقائد، روایاتِ کربلا، اچھی جنگ نظم کرنے کی خواہش اور فنونِ جنگ سے مہارت کا اظہار یہی ذہنی کڑیاں ان اشعار کی محرک ہیں۔ بصری تمثال کا وہ موقع آگیا جس کے لیے پہلے سے ذہن تیار کیا گیا اور اسی لیے ایک ایک تفصیل پیش کرنے پر انیس کا فن تیار ہے۔ اس میں "لشکر کے سب جواں"۔ "ڈھالیں لڑیں سپاہ کی"۔ "بیٹھے درست ہو کے فرس پر شہِ زماں"۔ "چلّہ اِدھر چلا کہ چلی تیغ سر بلند"۔

وہ تیر کٹ گئے جو در آتے تھے سنگ میں   گوشے نہ تھے کماں میں نہ پیکاں خدنگ میں
تیغِ شقی نے ڈھال پہ مارا تو پٹ پڑا   ضربت پڑی کہ گنبدِ دوّار پھٹ پڑا

یہ تمام ٹکڑے حقیقی گرافک تصویریں ہیں جن میں واقعات اور تصویریں اپنے فطری انداز میں متحرک ہیں جن میں سامعین اور شاعر کی نفرتیں اور جانب داریاں شامل نہیں (اگرچہ جنگ و جدل میں طاقت اور تھرل (THRILL) پیدا کرنے والے کے ساتھ جانب داریوں کا شامل ہونا فطری امر ہے) لیکن "بد نظر، لعین، شقی، شور بخت، خود پسند" "بد اختر میں شکست"۔ "ظالم اُٹھا کے گرز کو آیا جناب پر"۔ "سرشار تھا شرابِ تکبر سے رُو سیاہ" "بدکار و بد شعار و ستمگار و پُر دغل"۔ یہ سارے ٹکڑے فوجِ مخالف کے پہلوانوں کا تصور نیز شاعر اور سامعین اور بڑی حد تک عام مسلمانوں کے عقیدے کی نفرتیں واضح کر دیتے ہیں۔ اور اس سے خیر و شر کی لڑائی کی پوری تصویر اُبھر آتی ہے۔ تاہم انیس کی پینٹنگ میں "شر" کی تصویروں کی پیش کش میں رنگوں کی شوخی اور اُن کے لہجے کی حدیں مقرر ہیں۔

اور اس توازن کو وہ ہمیشہ برقرار رکھتے ہیں جسے چھوڑ دینے سے ملٹن کا شیطان، پیراڈائز لوسٹ کا ہیرو بن جاتا ہے۔ اگرچہ ملٹن کا یہ مقصد نہ تھا۔ انیس خود اپنے اور سامعین کے عقیدے سے اس توازن کو برقرار رکھتے ہیں ورنہ ازرق شامی، بکر ابن غانم، اور ایسے ہی دوسرے پہلوانوں کی تصویریں ملٹن کا شیطان بن جاتیں۔ اگرچہ ان بیانات میں معنوی تہیں نہیں، صرف سادہ بیانی (PLAIN STATEMENT) کا موڈ ہے لیکن یہ سادہ بیانی، ایسی سادہ بھی نہیں۔ اس میں جذبات اور عقیدوں کے ساتھ فن سپہ گری کی تکمیل اور مہارت کے احساس کی تہیں، ایک دوسرے میں گھو کر پیش کی گئی ہیں جن کا آپس میں انضمام شاعر کے لاشعور میں ہوا ہے۔ اوپری سطح پر یہ انضمام، ان تصویروں کو فطری نہ رکھ کر فرضی اور مصنوعی بنا دیتا ہے۔

'مذہب' اور 'فطرت نگاری' کا یہ شعور، انیس کو بیسویں صدی کی حقیقت نگاری کا فورشیڈو (FORESHADOW) بناتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس سے اچھی شاعری میں مصنوعیت کا استیصال ہوتا جاتا ہے۔ یہ بھی بیانات اور پیش کش (VISUL DESCRIPTIONS) یہ گہری اور حقیقی جذباتیت، جو لکھنؤ کی مصنوعی شاعری سے الگ ہو کر حقیقت کی طرف رجوع ہوتی ہے۔ رند، صبا، خلیل، رشک، بحر، اختر اور منیر شکوہ آبادی کی فرضی اور سطحی جذباتیت سے بالکل الگ ہے۔ یہ بات انیس کی مجموعی شاعری کو نظر میں رکھ کر کہی جاتی ہے۔ جزوی طور پر ویسے کبھی کبھی انیس بھی اس فرضی جذباتیت کا تجربہ کرتے ہیں، جو لکھنؤ کی رعایت لفظی والی شاعری کا تجربہ ہے۔

ع - ہاتھ اُڑ کے جا پڑا کئی ہاتھ ایک ہاتھ میں

پریوں سے قاف چھوٹ گیا اور جنوں سے گھر   شیروں سے دشت، گرگ سے بن، اژدروں سے در
شاہین و کبک چھپ گئے اک جا ملا کے سر   اڑ کر گرے جزیروں میں پانی کے جانور

یہ تمام باتیں رعایات لفظی و معنوی کی جاٹ میں لکھی گئی ہیں۔ ایک ہاتھ میں کسی ہاتھوں کا اُڑنا، پریوں کی رعایت سے قاف اور جن جو خالی گھروں پر قبضہ کر لیتے ہیں۔ جو لکھنؤ کی اوہام پرستی کی نشانی بھی ہیں۔ شیر کی رعایت سے دشت، گرگ اور اژدر کی رعایت سے بن اور در (بمعنی درہ) شاہین و کبک دو متضاد اور ایک دوسرے کے جانی دشمنوں کو ایک جگہ اکٹھا کر کے صنعتِ تضاد کا استعمال، جزیروں کی رعایت سے دریا اور پانی پھر سیمرغ وغیرہ کا ذکر، سب رعایتوں کا تواتر، اصلی اور حقیقی شاعری کی تصویر پر پانی کے چھینٹے ڈال کر رنگوں پر دھبہ ڈال دیتا ہے اور یہیں شاعر ماحول میں ڈوب جاتا ہے۔ یہیں سے اس مرثیے کا اتار (EBBING) شروع ہو جاتا ہے۔ اس کے فوراً بعد مرثیے میں ایک بند یوں لکھا گیا ہے:۔

بس اب نہ کر وغا کی ہوس، اے حسینؑ بس   دم لے ہوا میں چند نفس لے حسینؑ بس
گرمی سے کانپتا ہے فرس، اے حسینؑ بس   وقتِ نمازِ عصر ہے، بس اے حسینؑ بس

یہاں "بس" ایک کلیدی لفظ ہے جو حسینؑ کی لڑائی کے اختتام اور انیس کے زورِ کلام دونوں کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اگرچہ یہ اشارہ ایک تاریخی اشارہ بھی ہے۔ مگر شاید یہی "بس" انیس کے لیے ایک نفسیاتی اشارہ بنتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ مرثیہ میر انیس کا شاہکار ہے۔ اُن کی شاعری کی تمام بلندی اس مرثیے میں منعکس ہوتی ہے۔ تو یہ "بس" ان کی شاعری کے لیے بھی ایک تاریخی موڑ بنتا ہے۔ یہ مرثیہ اپنے عروج پر پہنچ کر بین کی طرف مڑ جاتا ہے اور پھر مرثیت کے لحاظ سے اس کی کتنی ہی اہمیت کیوں نہ ہو مگر شاعری کی بلندی

سے شاعر نیچے اُتر آتا ہے۔ اس کے بعد اختتام تک واقعات کا سادہ اور تاریخی بیان ہے اور وہ بھی بے حد جذباتی جو تاریخ کی کڑیوں سے تو وابستہ رہتا ہے مگر جذبات کی نہیں جس پر وہ ڈیز ہو جاتی ہیں۔ شاعری کے گراف میں یہ آخری بیانات شعری آثار (POETIC FALLING OFF) ہیں۔ لیکن عقیدے کی نظر میں کلینتھ بروکس (CLEANTH BROOKS) کے الفاظ میں انھیں

A FITTING CULMINATION OF A CONTEXT, AND A VERY RICH CONTEXT"

کہیں گے۔ پورے مرثیے میں شاعر پر کتنے ہی موڈ طاری ہوتے ہیں۔ کبھی شہید شہادت سے خوش و خرم نظر آتے ہیں، کبھی وہ مظلوم (VICTIM) ہیں، کبھی اُن کے لیے رحم کے جذبات اُمڈتے ہیں اور کبھی اُن کی شہادت پر رشک کیا جاتا ہے۔ پھر تاریخ اور عقیدے کا سلسلہ انھیں شاعر اور سامعین میں اس طرح منسلک کر دیتا ہے کہ سب مل جل کر واقعات سے کتھارسس اور پھر حقیقت تک ایک زنجیر بن جاتے ہیں۔

انیسؔ کے مرثیوں کا سماجی تجزیہ

انیسؔ کی زندگی کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ انھوں نے ایسے مقام اور ایسے وقت میں آنکھ کھولی جہاں اور جب سماجی زندگی اپنی بہت سی تعمیری قدروں کو کھو رہی تھی اور محض ظاہری نمائش زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کی شکل میں رونما ہو رہی تھی جس میں اُن کے تمام ہم عصر شرابور تھے۔ وقت کا یہی دھارا تھا جس کی رو میں ہر خورد و کلاں کو اپنے ساتھ بہائے لیے جا رہی تھیں۔ ایسا وقت ایک ادیب کے لیے بڑے امتحان کا وقت ہوتا ہے۔ دھارے کی مخالفت کر کے وہ کہاں تک چل سکتا ہے؟ کیا اس کی کوششیں وقت اور حیاتِ انسانی کے صحیح تقاضوں کو تلاش کر کے لوگوں کو ان کا روشناس بنا سکتی ہیں؟ اگر بنا سکتی ہیں تو کہاں تک؟ کہاں اُسے ان کی خو بُو اختیار کرنی پڑتی ہے اور کیسے معلوم ہو کہ وہ خو بُو اس نے محض نبھانے کے لیے اختیار کی ورنہ اس کا وہ عقیدہ نہیں تھا۔ ان تمام باتوں کا حل اگر آسانی سے مل سکتا ہے تو انیسؔ کے خیالات اور ان کے سماج کا تجزیہ کرنے میں زیادہ دقت پیش نہ آتی۔

انیسؔ کا لکھنؤ غازی الدین حیدر۔ نصیر الدین حیدر۔ محمد علی شاہ۔ واجد علی شاہ

کے ادوار کا لکھنؤ ہے جہاں ایک طرف بخشش اور عطا کی روایتیں آصف الدولہ، شجاع الدولہ کی یاد دہانی کر کے ان شاہانِ اودھ کے ولی عہدوں کو اپنے آبا و اجداد سے اس سلسلے میں ایک قدم آگے بڑھانے پر اُکساتیں تو دوسری طرف لکھنؤ کی بظاہر فارغ البالی اور ایک محدود طرح کی دولت کی فراوانی انھیں دادِ عیش دینے پر آمادہ کرتی ہے۔ پری خانے، رنگ محل، کنیزانِ مہرو کی ریل پیل، محرّم کی تقریبات اچھوتیوں کی پرورشیں، کنگن والیوں اور چھلنی والیوں کے میلے اور ساتھ ہی ساتھ ایسٹ انڈیا کمپنی کی ایسے کاموں میں مدد اور ترغیب۔ یہ تمام چیزیں لکھنؤ کے ماحول کو رنگ و نور کا ماحول بنا دیتی ہیں۔ شاہانِ لکھنؤ کے ساتھ ساتھ پورا لکھنؤ اس نئے رنگ میں رنگ جاتا ہے۔ مگر انیس کا اس ماحول سے کہاں تک تعلق ہو سکتا ہے؟

کنجِ عزلت میں مثالِ آسیا ہوں گوشہ گیر | رزق پہنچاتا ہے گھر بیٹھے خدا میرے لیے

در پہ شاہوں کے نہیں جاتے فقیر اللہ کے | سر جہاں رکھتے ہیں سب ہم واں قدم رکھتے نہیں

کہنے والے کے متعلق ہر شخص یہی خیال کرے گا کہ وہ ایسی فضا سے کوسوں دور ہوگا اور یہ حقیقت ہے کہ انیسؔ نے اپنی دانست میں اپنے کو اس مذاق سے کوسوں دور رکھا۔ شاعرانہ مذاق رکھتے ہوئے انھیں اپنے وراثت کے مذاق میں ہی پناہ لینی پڑی[1]۔ مرثیہ کو اپنا موضوعِ سخن بنایا اور اس بات کا بہت کچھ ثبوت دینے کی کوشش کی کہ ادیب اگر اپنے

---

[1] انیس ان تمام ادوار میں لکھنؤ میں نہیں تھے۔ وہ امجد علی شاہ کے زمانے میں لکھنؤ آئے تھے اس وقت ان کا سن ۴۲ سال کا بتایا جاتا ہے۔ اس وقت انھوں نے لکھنؤ میں مستقل سکونت اختیار کی، تاہم اس ماحول سے بے خبر نہ تھے۔ فیض آباد اور لکھنؤ دونوں جگہ وہ مجلسیں پڑھتے تھے۔

دور کے ہر مذاق کا آئینہ دار ہو جائے تو وہ ادیب دور بیں اور نکتہ رس نہیں بلکہ اسے ایک صحت مند مذاق تلاش کرنا چاہیے جو عوام کو بد مذاقی سے بچائے۔ انیس نے کہاں تک اس کی کوشش کی اور کہاں تک وہ اپنے دور کے ہمنوا ہو گئے۔ ان تمام باتوں کی تلاش کے لیے ان کے مرثیوں کا تجزیہ ضروری ہو جاتا ہے۔

انیس کے مرثیوں میں روایاتِ کربلا کے عام موضوع کے علاوہ جن چیزوں کی جھلکیاں ملتی ہیں، وہ شرافت اور نسلی امتیاز، نفاست اور رنگینی کے ساتھ تغزل کی جھلکیاں، رعایاتِ لفظی و معنوی، حفظِ مراتب، جنگ اور حرب و ضرب کا مذاق، خاندانی یکجہتی، عالمی حقائق خودداری اور معتقدات جیسے چند موضوعات ہیں جنھیں ہم نظرانداز کر کے صرف سُنے سنائے چند قصے انیس کے متعلق اور ان کی شاعرانہ زبان کے سلسلے میں لکھ کر انیس کو فردوسیِ ہند کا لقب بڑی آسانی سے دے دیتے ہیں۔ لیکن یہ اس وقت ہو سکتا ہے اگر کوئی اس بات پر یقین رکھے کہ مذاق محض خلا میں پیدا ہوتا ہے، خیال کی پیدائش سماج میں نہیں بلکہ فرد ہی کی ذات سے منسوب اور وابستہ ہوتی ہے۔ تنقید نگاری میں ایسی باتوں کو چھیڑنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ جو لوگ ان باتوں پر یقین رکھتے ہیں انھیں نہ کسی تحقیق کی ضرورت ہے نہ کسی تجسس کی۔ کیوں اور کیسے کا تقاضا ان کے لیے محض مہمل ہے۔ مگر تنقید نگاری اگر شاعر کے کلیجے کو چیر کر اس میں جھانکنے کا نام ہے، اگر تنقید نگاری شاعر کے گرد و پیش اور اُس کے سماج سے کوئی بھی علاقہ رکھتی ہے تو تنقید نگار مجبور ہے کہ ان تمام باتوں کا جائزہ لے کر فن کار کے نظریات اور معتقدات کے ان سوتوں کا پتہ لگائے جہاں سے اس کے تخیل کی آبیاری ہوتی رہی ہے۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ واقعاتِ کربلا کے تاریخی پس منظر کے ساتھ اور دوسری جن چیزوں کی جھلکیاں انیس

کے مرثیوں میں ملتی ہیں ان کا تمام تر تعلق نہ انیس کے لکھنؤ سے ہے اور نہ ان کی خاندانی روایات اور معتقدات سے بلکہ سماجی روایات بھی ہندوستانی زندگی کے مختلف شعبوں سے گذر کر انیس کے اس سماج میں حل ہو چکی تھیں انھیں مدِ نظر رکھ کر انیس کے مرثیوں میں جن جھلکیوں کا تذکرہ کیا گیا ہے ان میں سے چند کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ اتفاق سے پہلے میں نے شرافت اور نسلی امتیاز ہی رکھ چھوڑا ہے۔ اسی منزل سے جائزہ شروع کرتا ہوں۔

شرافت اور نسلی امتیاز پر افتخار انسان کی جبلت میں داخل نہیں ہے گو اس نے اس کو اس طرح اپنا لیا ہے کہ اگر جبلت نہیں تو کم از کم اس سے بہت ہی قریب کوئی چیز معلوم ہوتی ہے جس کا سوال ہر دور کے انسانوں میں اُٹھتا رہا ہے یہاں تک کہ اس مہذب دُنیا میں بھی کبھی کبھی انسان اسے باعثِ افتخار سمجھنے لگتے ہیں۔ درحقیقت یہ افتخار اور رکھ رکھاؤ انسان کے اس دور کی یادگار ہے جب وہ قبیلہ در گروہوں کی زندگی سے گزر رہا تھا۔ اپنائیت اور کفو کے خیال سے ابتدائی نسان نے اپنے قبیلے سے الگ لوگوں کو غیر سمجھا ہوگا جس کی بُنیاد حفاظت پر زیادہ تھی تاکہ لوٹ مار سے محفوظ رہیں۔ اس کے مددگار اس کے عزیز اور کفو قرار پائے ہوں گے۔ یک طاقتور قبیلے نے دوسرے کو جب کمزور سمجھا ہوگا خواہ اپنی ہمت بڑھانے کے لیے یا واقعی دوسرا گروہ کمزور رہا ہوگا اسی وقت سے یہ افتخار شروع ہو گیا ہوگا رفتہ رفتہ جہالت اور علوم کی ناواقفیت کی وجہ سے اس رُخ میں تبدیل ہو گیا۔ حس پر ملکی تہذیب و افتادِ طبع اضافہ ہو گئی۔ ہندوستان میں یہ امتیازی کیفیت سبتاً زیادہ نظر آتی ہے یہاں زندگی کے ہر شعبہ میں اس کی جھلک ملتی ہے۔ تاریخ

سے واقف حضرات البیرونی کے اقوال میں نہ صرف ہندوستان بلکہ کم وبیش ایشیائی ذہن کی جھلک دیکھ سکتے ہیں۔ وہ ہندوستانیوں کے لیے کہتا ہے کہ ان کا یقین ہے کہ نہ اُن کا جیسا کوئی ملک ہے نہ اُن کی جیسی کوئی قوم ہے، نہ اُن کا جیسا کوئی مذہب اور نہ اُن کی جیسی سائنس کسی ملک کے پاس ہے۔ جب بھی نسل و مذہب کا سوال اُٹھتا ہے آج بھی ہم میں سے بہت کم ہیں جو اپنے کو اس مقابلے میں نہ لاتے ہوں تو بھلا اس دور کے ایقان کا کیا ٹھکانہ ہو سکتا ہے۔ جب بادشاہ کا یہ وقار ہو کہ اسے ظل اللہ سمجھا جائے اور اُس کے حواریین کو مقربِ بارگاہ سلطانی...... پھر انیس نے جن لوگوں کے نسلی امتیاز کے بارے میں مرثیوں میں افتخار کیا ہے وہ عالم اسلام کے سب سے زیادہ معزز و مفتخر نفوس خیال کیے جاتے تھے، اگر اعتقاد کا مسئلہ نہ ہوتا تو انیس کی اس تمام وراثت کے ساتھ جو انھوں نے مرثیوں میں پیش کیا ہے، لیمارک، ویزمین، ڈاروِن اور گوئٹے وغیرہ کے نظریات رکھے جاتے اور ایک صحیح جائزہ لیا جاتا، مگر واقعاتِ کربلا کے ساتھ یہی تو مشکل ہے کہ ان تصورات اور نظریات کو محکنہیں بنایا جا سکتا۔ وہاں کی خیری اور شری دونوں تصویریں جس رُخ سے پیش کی گئی ہیں اُن میں کمی زیادتی نہیں کی جا سکتی۔ نہ خیری ہستیوں میں کسی کمزوری یا خرابی کا امکان ہے اور نہ شری افراد میں کسی خوبی یا امتیاز کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ان روایات سے الگ ہو کر بھی لوگوں کے یہی ایقان تھے جنھیں نظریات کی کسوٹی پر کسا جا سکتا ہے۔ نہ یہ ضروری ہے کہ چور کا لڑکا چور ہوگا اور نہ یہ ممکن ہے کہ یک چشم کا لڑکا بھی یک چشم ہو۔ تاریخ عالم اور اقوام ملل پر نظر رکھنے والے جانتے ہیں کہ کس طرح بڑی سے بڑی قومیں تعلیم اور تربیت کی کمی کے باعث بعد کو وحشی اور جنگلی بن گئیں

یا کم از کم اُن کی اگلی صلاحیتیں سلب ہو گئیں جب کہ چنگیز اور ہلاکو کے خاندان سے تعلق رکھنے والا بابر علم دوست اور مہذب بادشاہ تھا۔ میر و غالب کے آبا و اجداد بڑے شاعر کیا شاعر بھی نہ تھے۔ مگر انیس کے نظریات "وہی کام آتے ہیں محسن کے جو ہوتے ہیں نجیب"۔ "اصل جس تیغ کی اچھی ہے وہی کستی ہے"۔ "سچ ہے حرام زادے کی رسّی دراز ہے"۔ "ہوتے ہیں کس جری کے خلف کس ولی کے ہیں"۔ صرف اعتقاد ہی کی دُنیا تک کام نہیں کرتے بلکہ اُن کے سماج کے لیے ایقان پر روشنی ڈالتے ہیں جو ہر خاندان اور ہر انسان پر منطبق ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس دور کی شائع شدہ واحد علی شاہ کی تقریباً تمام کتابوں پر کلام الملوک ملوک الکلام کی عبارت ملتی ہے۔ اس دور کے لوگوں کا اس پر راسخ عقیدہ تھا، گو موقع موقع ہے۔ "پسر نوح با بداں بہ نشست" کی مثالیں بھی دُہراتے تھے اور ایسی مثالیں اگر اس دور کے لوگ شعور کی بلندی سے سوچنے کی کوشش کرتے تو انھیں صحیح راستہ دکھا سکتی تھیں۔ یہ بالکل ضروری نہیں کہ بہادر کا لڑکا بھی بہادر ہو، بادشاہ کا کلام کلاموں کا بادشاہ ہو جائے مگر تعلیم و تفکر کی کمی پھر وراثتی معتقدات انھیں صحیح طور پر سوچنے نہ دیتے۔ انیس اگر سماجیات کا صحیح تصور رکھتے ہوتے تو اپنے سماج سے الگ ہٹ کر بھی کچھ سوچتے۔ مگر جہاں تک معتقدات کا تعلق ہے وہ اپنے گرد و پیش سے اس معاملہ میں کم از کم کسی طرح بلند نہیں تھے۔ قسمت اور وراثت پر اُن کا اسی طرح یقین محکم تھا جیسا کہ ان کے سماج کے ایک عام فرد کا۔ ان کے مرثیوں میں جہاں کہیں اس وراثت کا سوال آتا ہے نسلی امتیاز کا ذکر چھڑتا ہے۔ "اصل جس تیغ کی اچھی ہے وہی کستی ہے"۔ "بخشا ہے کبریا نے اصالت کو کیا وقار"۔ جیسے خیالات نظم کر جاتے ہیں۔ نجابت اور شرافت نسل اور خاندان ہمیشہ قائم رہتی ہے، بالکل ایک امر اتفاقی ہوتا ہے — کہ واجد علی شاہ ایک شاہی

خاندان میں پیدا ہو جاتے ہیں اور گھٹن ایک کسبی کے گھر میں جس کا ماحول اُسے طلیبی بنا دیتا ہے۔ اس سلسلے میں انیس اپنے سماج کے ہم آواز ہو جاتے ہیں اور اُن کا یہ عقیدہ اُن کے مرثیوں میں جا بجا مختلف طریقوں سے جھلکنے لگتا ہے۔

ع۔ جو نار ہے وہ نار ہے پھر نور نور ہے۔
ع۔ جو بد ہے سو بد ہے جو نکو ہے سو نکو ہے
ع۔ خارج ہے اصالت سے وہ کستی نہیں جو سیف
ع۔ خُلق طینت میں ہے جن کی وہی ہوتے ہیں خلیق

بخشا ہے کبریا نے اصالت کو کیا وقار
بد قوم بات بات پہ کرتے ہیں افتخار

خالص اگر ہے مشک تو بُو آشکار ہے
چمکے گا آپ وہ جو دُرِ شاہوار ہے

ع۔ بے مثل تھی شرف میں اصالت میں نیک تھی
ع۔ کس بل میں بے مثال اصالت میں بے نظیر

گو وہ سیاہ رو بھی قوی ہے دلیر ہے
پھر بھی تو کلب کلب ہے اور شیر شیر ہے

مگر یہی انیس جب روایاتِ کربلا کو سامنے رکھ کر اس قسم کا کوئی واقعہ نظم کرتے ہیں تو اپنے ان اعتقادات کا جائزہ نہیں لیتے بلکہ ایک صحیح نظریہ نظم کر جاتے ہیں جس میں حرکت اور سماجی اثرات کا اظہار صاف طریقہ پر ہوتا ہے۔ حُر یزید کا لشکر چھوڑ کر امام حسین کی

طرف چلا آتا ہے۔ انیس اور راویوں کے نزدیک حُر اچھی نسل سے نہیں تھا مگر چونکہ اس کے جذبات، اس خاص موقع اور ماحول کا دباؤ اسے امام حسین کی طرف راغب کر دیتا ہے اس لئے انیس اپنے اور اپنے سماج کے معتقدات کے خلاف ایک بات کہہ جاتے ہیں۔

ع۔ کیا اصل تھی اس نخل کی اور کیا ثمر آیا

اس واقعہ سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ نجیب کے علاوہ اور لوگ بھی محسن کے کام آ سکتے ہیں۔ تلوار کے کند ہونے میں اصالت کے علاوہ چلانے والے کی صلاحیت، زنگ وغیرہ لگ جانا بھی شامل ہوتا ہے۔ اصل کیسی ہی ہو، زمین کی زرخیزی، ماہیت اور آب وہوا کے اثرات پھلوں پر اچھا اور خراب دونوں اثر ڈال سکتے ہیں۔

انیس نے شاعری کے لئے اپنے موضوع کا انتخاب ایسا کیا تھا[1] جس میں وہ رنگ رلیاں نہیں آ سکتی تھیں جو لکھنؤ کے ایک خاص طبقے کا اوڑھنا بچھونا بنی ہوئی تھی۔ اس میں مجبوری کو دخل نہیں تھا بلکہ بالقصد ایسا کیا گیا تھا۔ کنج عزلت میں شامل ایسا گوشہ گیری کا مقصد بھی اپنے کو اس آب وہوا سے بچانا تھا جو انیس کے لئے ناموافق تھی مگر انسان کی زندگی خلا میں پھیل اور بڑھ نہیں سکتی۔ باوجود ان تمام کوششوں کے وہ زوال آمادہ سماجی قوتیں جو لکھنؤ پر اپنا اثر ڈال رہی تھیں۔ خود مرثیہ گوئی جس کا ایک رُخ تھی، انیس ان سے اپنے کو بچا نہیں سکتے تھے۔ ان کے

---

[1] گو ان کا یہ موضوع وراثتی بھی تھا مگر اس رنگین فضا میں اگر انیس غزل گو ہو جاتے تو ان سے کوئی محاسبہ نہیں ہو سکتا تھا۔

مزاج میں ایک خاص قسم کی نفاست، ان کی وضع قطع۔ چھڑی، رومال، چوگوشیہ ٹوپی اور نستعلیق چال سب اسی ماحول کا نتیجہ تھی۔ جسے انیسؔ تھوڑی بہت کوشش کے ساتھ منفرد رکھنا چاہتے تھے۔ وہ خاص قسم کی رنگینی جو بادشاہ اور ان سے متعلق طبقے پر چھائی ہوئی تھی ان پر اس وجہ سے اثر انداز نہیں ہو سکتی تھی کہ وہ رنگینی اخلاقی زاویۂ نگاہ سے بے انتہا بدنام تھی گو کسی میں ہمت نہ تھی کہ کھل کر اس کی مذمت کر سکتا۔ مگر یہ انسانی فطرت ہے کہ جن چیزوں کی وہ مخالفت کرتا ہے کچھ دنوں بعد دھیرے دھیرے اس کی طرف بڑھتا جاتا ہے۔ یہ تبدیلی ایسے چھپے چوری ہوتی ہے کہ مخالف خود نہیں سمجھ سکتا۔ شیشہ پری، سرفراز پری، ماہ جبینہ پری اور پری خانے کی رنگینیوں نے اپنے حلقہ میں قبرستان کی کیفیت پیدا کر دی تھی مگر ان سے نفرت کرنے والے بھی بہت کچھ اپنے کو ایک محدود رنگینی میں داخل ہونے کی اجازت دے لیتے تھے۔ گویا اس بات کا تہیہ سا کرتے نظر آتے تھے کہ بس اب اس سے آگے نہیں بڑھیں گے مگر دھیرے دھیرے آگے بڑھتے رہتے تھے۔ انیسؔ کے موضوع کا تقدس، ان کا اس ماحول سے تنفر کیسے بھلا ان محفلوں اور ان کے مذاق سے تعاون کر سکتا۔ مگر دھیرے دھیرے ان میں تبدیلی رونما ہو رہی تھی جس کے لیے اکثر انھوں نے یہ تاویل پیش کی ہے کہ آخر لکھنؤ میں رہنا ہے۔

میر حسنؔ کا رومان اور تغزل، خلیقؔ کی مرثیت، فیض آباد میں کنیزانِ مہرو کی رنگیلی پہیلی کی روایت لکھنؤ میں رنگ و نور کی محفلیں، امامیہ حکومت کا ذوقِ عزاداری، ضمیرؔ و دبیرؔ کی مرثیوں میں شہرت سے پیدا ہوئی چشمک اپنے خاندان کی صلاحیت پر افتخار اپنے فن کی حکومت کی طرف سے ناقدردانی اور اس کے باعث پیدا ہوئی خودداری، یہ تھا انیسؔ کا خمیر اور اُن کا ہیولیٰ جس پر مرثیت کا جامہ چستی سے چڑھ چکا تھا۔ ان تمام

باتوں نے شاعر کے لیے عجیب مجبوری پیدا کر دی تھی، اخلاقی قدروں، متانت اور سنجیدگی کی پاسداری نہ تو انگیا چولی موباف کی اجازت دیتی اور نہ طبیعت اس بات کو قبول کرتی کہ ایسا سماج جس میں ایسی ہی تمام باتوں سے دلچسپی لی جارہی ہو جو شعر و ادب کو بھی اسی عینک سے دیکھتا ہو وہاں صرف 'ہائے حسینا' وائے حسین' کہہ کر خاموش ہوجایا جائے جب کہ وہ لوگ جو اس وقت اس صنف کے مرد میدان تھے رعایات لفظی اور حسنیات کے تذکرے مرثیوں میں کر کے برابر خراج تحسین وصول کر رہے تھے ۔ ضمیر اور دبیر کی شہرت آسمان پر پہنچ رہی تھی۔ چنانچہ میر انیس نے اپنے ایسے مقدس موضوع میں تغزل اور حسنیات کو شامل کرنا شروع کیا۔ اور یہ تغزل محض تشبیہات اور استعارات ہی تک محدود نہ رہا بلکہ اس نے احساسات کی جدوں کو بھی چھونا شروع کیا۔

ع۔ چمک ایسی کہ حسینوں کا اشارہ جیسے

ع۔ چال کیا تھی کہ ہزاروں کے گلے کٹتے تھے

کس کرشمے سے وہ لیلیٰ ظفر راہ چلی	گہہ تھمی، گاہ بڑھی، گاہ رُکی، گاہ چلی
برچھیاں چل گئیں اس پر جسے دیکھا بھالا	آگیا دام میں جس شخص پہ ڈورا ڈالا

کاٹ چھانٹ اور وہ لگاوٹ وہ رُکھائی نہ گئی
سینکڑوں خون کئے اور کہیں آئی نہ گئی

بسمل کے لوٹنے کی کسی دل کو کیا خبر	غربت میں کون لٹ گیا منزل کو کیا خبر

کشتی کے ڈوب جانے کی ساحل کو کیا خبر کس پر چھری یہ چل گئی قاتل کو کیا خبر
خاروں سے پوچھئے نہ کسی گل سے پوچھئے
صدمہ چمن کے لٹنے کا بلبل سے پوچھئے

بجلی کو بھی تڑپا دیا تھا جلوہ گری نے تاب اس کی نہ تھی مانگ نکالی تھی پری نے

یہ اشک تاک ہے کہتے ہیں جس کو آب طرب یہ خون گل ہے جسے سب گلاب سمجھے ہیں

زلف، رخ، پیار کی باتوں کا تذکرہ، چھپ کر آنا اور بے ملے چلے جانے کا گلہ کرنا، ابرو کا اشارہ، سینوں کے زخموں کا گریبان کی طرح پھٹنا، کج ادائی، گھوڑے کی دلہن جیسی آمد، تیرِ شمشیر سے آبرو کی محبت کا مآل، ہونٹھ کی خشکی اور آنکھوں کی تری، محض رسمی روایتی اور تقلیدی چیزیں نہیں تھیں بلکہ حاضرینِ مجلس کے لیے ذہنی ضیافت اور تلذذ کا سامان فراہم کیا جاتا تھا۔ ان تمام احساسات سے عاری انسان ان باتوں کو ایسے موثر پیرائے اور جزئیات کے تذکرے کے ساتھ بیان نہیں کر سکتا۔ مگر انیس کے یہ تمام تجربے یا تو گھریلو تھے یا تو سنے سنائے تھے انھوں نے شاید نہ پری خانے دیکھے تھے اور نہ وہ اس خاص ماحول کے براہ راست زیر اثر تھے جو ثابت علی خاں، چھجو، گھمن اور غازی الدین حیدر، نصیر الدین حیدر یا واجد علی شاہ کے محلات نے پیدا کر رکھا تھا۔ مگر لوگوں کے ایسے ذوق سے ضرور واقف تھے جسے اس دور کے شرفا کا معیار کہا جاتا تھا اور اسے انیس کی دل چسپیاں نفاست اور پاکیزگی کی حد تک ضرور وابستہ تھیں۔" پڑھیں ورنہ کیوں دیکھ کر حسینوں کو۔

"خیال صنعت صانع ہے پاک بیٹوں کو" جیسے خیال کو ایسے موقع پر ضرور نظر میں رکھنا چاہیے۔ وہ سماج کے مذاق سے کہاں تک مجبور تھے۔ کس حد تک اس رنگینی میں ان کے منفرد جذبات کام کر رہے تھے۔ کیا اس طرح چاشنی دے کر دھیرے دھیرے لوگوں کو ایک اچھے مذاق کی طرف واپس لے جانا چاہتے تھے اس کا اندازہ کرنا مشکل کام ہے۔ اس لیے کہ انیس یار باش نہ تھے اور نہ وہ سوشل انسان تھے۔ ان کی خودداری اس پر اضافہ تھی۔ پھر اس دور میں سرسید جیسے مصلح قوم اور ان کی کوششوں کو لوگ دہریت سے تعبیر کرتے تھے اور نہ انیس نے کہیں اس طرف اشارہ کیا کہ وہ اس طرح کے خیالات اور ایسی پاکیزہ شاعری مصلح کی حیثیت سے پیش کر رہے ہیں۔ ان کا تمام تر دعویٰ یہ تھا کہ وہ ایسے موضوع کو اس لیے پیش کر رہے ہیں کہ پانچ پشتوں سے اُن کے خاندان میں یہی ہوتا آیا ہے اور خلیق کی زبان کیسی تھی لوگ اچھی طرح سمجھ لیں۔ پھر کسی سماج سے نفرت کرنے والا اصلاح کی طرف کم رجوع ہوتا ہے۔ اس کے اعتراضات تخریبی ہوا کرتے ہیں مصلحانہ نہیں۔ مگر تخریبی اعتراضات اس دور میں کرنا آسان کام نہیں تھا۔ یہ انیس کی قدردانی کا نتیجہ تھا کہ لوگ ان کی خودداری، خودستائی اور "جب اُٹھ گئے بازار سے گاہک تو ہم آئے" کو بُرا نہیں مانتے تھے گو وہ سماج واقعی ایسا ہی تھا انیس کی اُس سے نفرت غلط جذبہ نہیں تھی۔ پھر اس کا حل کیسے تلاش کیا جائے۔ اس دور کی غزل گوئی کے تجزیے سے اس کی کچھ وضاحت ہو سکتی ہے۔

لکھنؤ کی غزل گوئی اس وقت کی پست مذاقی کی منزل سے گزر رہی تھی۔ معدودے چند شعرا کو چھوڑ کر غزل گوئی موضوعات کے لحاظ سے جنسی اُبال کے غلط قسم

کے اظہار کا آلہ بنی ہوئی تھی جس کی محبت کو صنف مخالف تو مل گئی تھی مگر وہ صنف ایک صحت مند صنف نہیں معلوم ہوتی تھی بلکہ ایک ایسی فاحشہ تھی جو سر بازار عریاں کھڑی تھی۔ بحر، خلیل، رند، قلق وغیرہ کا مذاقِ شاعری لکھنؤ کی پست مذاقی کا نمونہ ہے۔ گو معقول لوگ ناسخ اور آتش کو یاد کرتے نظر آتے ہیں۔ پست مذاق شعراء لوگوں کے صحیح جذبات کے ترجمان تھے۔ انیس کے سامعین عوام و خواص سبھی تھے اس لیے اس پست مذاقی کی ترجمانی موضوع سے قطع نظر، دوسری طرح بھی نہیں کر سکتے تھے۔ وہ مرثیوں میں پھر ایسے اشارے کیوں کرتے تھے۔ ہمارے نزدیک اس سے مقصد اُن کا اور کچھ نہیں تھا محض وہ لوگوں کو یہ بتا دینا چاہتے تھے کہ اُنھیں ایسے مضامین پر بھی قدرت ہے مگر وہ پست مذاقی کو راہ نہیں دے سکتے تھے، ہاں اگر اس حد تک تغزل برتا جائے تو چنداں مضایقہ نہیں اس لیے ان کی تشبیہات اور استعارے بھی کہیں مبتذل نہیں ہیں، یہ وہی بات ہوئی جس کو میں نے اسی مضمون میں کہیں دُہرایا ہے کہ لوگ ایک حد متعین کر لیتے تھے کہ ہم یہاں تک بڑھیں گے۔ مگر اس سے آگے نہیں جہاں عریاں نگاری کیا فحش نگاری، ریختی میں بے حیائی کی باتیں فخریہ نظم کی جائیں اور نظم کرنے والے اس کا اشتہار بھی چاہیں وہاں انیس کا یہ تہیہ کچھ قابلِ اعتراض نہیں معلوم ہوتا۔ اسے صرف تو لا جا سکتا ہے اسی واسطے انھوں نے زبان میں موضوع کی بہ نسبت اس دور کا زیادہ ساتھ دیا۔ رعایتِ لفظی کا ذوق ان کی شاعری میں اس کی مثال ہے۔

رعایتِ لفظی سے ہر دور میں اچھے شاعر پریشان رہے، دہلی میں میر، سودا، درد سب اس سے بیزاری کا اعلان کرتے رہے اور اسے دور کرنے کا سبق بھی دیتے رہے مگر "ساقی کید ھر ہے کشتی مے، اب کی کھیوے میں پار ہیں ہم، آتشِ غم سے دل بُھنا شاید،

دیر سے بو کباب کی سی ہے۔" جیسے اشعار بھی نظم کرتے رہے یہ سماج کے ذوق کی مجبوری ہے۔ یا اس بات کا اظہار ہے کہ ہم کو ایسی باتوں پر قدرت ہے۔ لکھنؤ میں رعایت لفظی کا ذوق، شوق بے پایاں کی حد تک پہنچا ہوا تھا اور ہم میں سے کوئی نہیں کہہ سکتا کہ انیس یا کسی بڑے شاعر نے اس کی برائی کی ہو بلکہ خیال یہ کیا جاتا تھا کہ جس شاعر کے یہاں اس کا استعمال زیادہ ہے وہی زیادہ اچھا شاعر ہے۔ یہاں تک کہ گلزار نسیم کو لکھنؤ اسکول کی سب سے اچھی مثنوی اسی بنیاد پر کہا گیا، گو لوگ اس کے ایجاز و اختصار کی تعریف زیادہ کرتے ہیں اور گلزار نسیم وجود میں نہ آگئی ہوتی تو فراق صاحب کی طرح دوسرے لوگ بھی ترانۂ شوق کو اُردو کی سب سے اچھی مثنوی اسی بنیاد پر مان لیتے۔ انیس کے یہاں بھی رعایاتِ لفظی کی فراوانی ہے مگر انیس چونکہ ہوشیار اور باکمال شاعر تھے اسی لیے ان کی اولین نظر موضوع اور اس سے متعلق باتوں پر رہی رعایات وغیرہ کو انھوں نے ثانوی حیثیت دی۔ تاہم صنعات کا ایک بڑا ذخیرہ ان کے مرثیوں میں موجود ہے جس پر انھیں تاسف نہیں بلکہ فخر ہے۔

ع۔ پانی میں تھے نہنگ اُبھرتے نہ تھے مگر

ع۔ بڑھ کر زبانِ طعن سناں نے بھی کی دراز

ع۔ بولے نہنگ کہ خوب نہیں یہ اگر مگر

ع۔ ہاتھ اُڑ کے جا پڑا کسی ہاتھ ایک ہات میں

ع۔ کیا بجاتے کہ بجا تھے نہ کسی شخص کے ہوش

چھوڑے اگر شعاع کی چلمن نہ آفتاب — کیا تاب ہے کہ لاسکے اس کی چمک کی تاب
آفت کا دم ہے قہر کی تیزی غضب کی تاب — دشمن گئے جو رات کو دیکھے میان خواب

بھاگے ہزار وہ پہ نہ پائے مفر کہیں
بستر پہ دھڑ کہیں ہو، دمِ صبح سر کہیں
وہ طاہر و اطہر ہو اگر معرکہ آرا   معلوم ہو حملہ اسداللہ کا سارا
آگاہ ہو کس طرح کہو عمر کو مارا   صمصام کا اک وار ہوا کس کو گوارا
اللہ گر اک دم بھی کو وہ صمصام علم ہو
ہر روح کو اک دم ہوسِ ملک عدم ہو

اک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے والا اور شاعری کے سُبک پلے کو گراں کرنے والا صنعتوں کے چکر میں پھنسا رہتا اور ویسی ایسی صنعتیں اکثر نظم کرتا جنھیں بقول فنکار عقل سادہ کار نہیں پاسکتی صرف ہنر شعار ہی نظم کر سکتا ہے۔

رعایاتِ لفظی یا معنوی کے کثرتِ استعمال کا اصل سبب موضوع کے کینوس کا تنگ ہونا ہوتا ہے جب کہنے کے لیے کچھ رہ نہیں جاتا تو وہی پرانے موضوع میں حاشیہ آرائی بناؤ اور سنگار کرکے شاعر اپنی طباعی اور اہلیت کا ثبوت دینے کی کوشش کرتا ہے، صنعت آرٹ میں چمک دمک پیدا کرنے کے لیے منجملہ اور باتوں کے ایک بات ہو سکتی ہے مگر جب ذوق اسی کا تقاضہ کرنے لگے تو ایسے لوگوں کے لیے یہ بھی سوچنا پڑتا ہے کہ انھیں ہماری دوسری باتیں پسند نہیں آئیں تو یہ رہے سہے گاہک بھی نہ رہ جائیں گے جہاں تک نیچے اتر کر ان کا ساتھ دے سکو دے لو۔ انیس کے موضوع کا کینوس تنگ ہرگز نہیں تھا اور نہ انیس اس ڈنڈ بیٹھک اور پیترے بازی کی شاعری کے قائل تھے۔ مگر دوسروں کی خاطر اور اپنی فن کاری کو مسلّم کرنے کے لیے وہ بہت جلد سماج

سے ایسے معاملوں میں سمجھوتہ کر لیتے تھے جو معاملات ان کے اخلاقیات پر حرف نہ لائیں۔ خاص طور پر رعایت لفظی کے معاملے میں انھوں نے ایسا سمجھوتہ خوشی سے کیا تھا۔ ادھر دبیر اور دبیریوں کا بھی کھٹکا لگا رہتا تھا کہ کہیں وہ یہ نہ کہنے لگیں کہ انیس اس میدان میں پیدل ہیں۔ خود میں نہ توانی طاقت تھی اور نہ شکست کہ مذاق کو بدلنے کی کوشش کریں پھر اور کیا کرتے "اس دور میں صنعت گری بری نہیں سمجھی جاتی تھی بلکہ استحسان کی نظروں سے دیکھی جاتی تھی۔ انیس رعایات لفظی کم برتتے تھے مگر اسے مذموم سمجھتے تھے اور نہ کبھی اس پر غور کرتے تھے کہ کیوں کم برتتے ہیں۔ نہ انھیں اس کی فکر ہوتی تھی کہ مزید صنعتیں اور رعایت لفظی کا استعمال کریں۔ ہم نہیں مانتے کہ انیس لکھنؤ میں رہنے کی مجبوری کی وجہ سے اس طرح کی رعایتوں اور صنائع اور بدائع کو استعمال کرتے تھے، بلکہ جب ایسی چیزیں نظم کرتے تو دل چسپی کے ساتھ[1]

میر انیس کی شاعری نے جب آنکھیں کھولیں لکھنؤ میں ایک طرف تو انشا اور مصحفی کے طرز بیان کے چرچے تھے، دوسری طرف آتش و ناسخ اور دیا شنکر نسیم کی مثنوی کا بول بالا تھا، مرثیے کے میدان میں دبیریت کو مقبولیت حاصل ہو رہی تھی جس کی بنیاد بھی رعایات لفظی ہی پر زیادہ تھی۔ ان راستوں سے الگ ہٹ کر کسی اور طرز شاعری کو

---

[1] موازنہ انیس و دبیر میں شبلی نے ایک روایت نقل کی ہے۔ میرے ایک معزز دوست نے خود میر انیس سے پوچھا کہ کیا آپ رعایتوں اور صنائع و بدائع کو پسند کرتے ہیں، انھوں نے جواب دیا نہیں، لیکن آخر لکھنؤ میں رہنا ہے ۔"

(موازنہ ص ۱۰۳ رام نرائن الہ آباد ایڈیشن)

لوگ نہ معیاری شاعری سمجھتے تھے اور نہ اس میں انھیں مزہ آسکتا تھا۔ تصوّف اور اس کی ظاہری پاکیزگی ہی سہی —— کا جامہ اُتر چکا تھا اور اب ہر طرف برہنگی ہی برہنگی تھی۔ میر انیس اپنے موضوع اور اخلاق کی مجبوری، اپنی افتاد طبع جو ان کی خود ساختہ تھی۔ کیونکہ وہ اپنے آبا و اجداد کے کارناموں سے بے انتہا CONCIONUS تھے۔ بیانیہ شاعری کے باعث اس رنگ میں رنگے نہ جا سکے مگر مراعات کے برتنے میں انھوں نے کوئی حرج نہ سمجھا تاکہ ان کی شاعری بھی اس اکھاڑے میں وقیع رہ سکے۔ چنانچہ غیر منقوطہ مرثیے لزوم مالایلزم، مشاکلہ، ابہام، مراعات النظیر وغیرہ کا استعمال ان کے یہاں خوب ملتا ہے۔ یہ اگر مجبوری ہے تو سماجی قوتوں کی مجبوری ہے جنھوں نے ان کے دل و دماغ پر چھا کر اُن سے یہ سب لکھوایا۔ نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری کے ابتدائی تیرہ بند اس بات پر گواہی دیتے ہیں کہ انھیں اس مجبوری پر فخر تھا۔ محض اپنے بیٹے رئیس کا دل بڑھانے کے لیے یہ افتخار نظم نہیں کیا گیا تھا۔

انیس نے جس موضوع کو منتخب کیا اس کے کردار انسانی نفسیات کی کسوٹی سے زیادہ معتقدات کی عینک سے دیکھے جاتے ہیں۔ یہ انیس کا دم تھا جس نے اپنے کرداروں میں انسانی نفسیات کی جھلکیاں پیدا کرنے کی وہاں تک کوشش کی جہاں تک ان کے اپنے معتقدات تھے اور سُننے والے اُنھیں اجازت دے سکتے تھے۔ جہاں کہیں وہ اپنی کردار نگاری میں کفر و ایمان اور روایات کربلا سے مجبور ہونے لگتے ہیں وہاں بھی انتہائی کوشش کے ساتھ اپنے کرداروں کو انسانی جہد اور ضبطِ نفس، تنازع للبقا کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں، حالانکہ اگر وہ چاہتے تو معجزات کا سہارا لے سکتے تھے۔ ایسی روایتیں بھی موجود تھیں۔ لوگ اس وقت بھی ایسے معجزات کے قائل

تھے۔ پھر میر انیس کے ہم عصر مرثیہ نگار اور ان سے پیشتر مرثیہ نظم کرنے والے ایسی باتیں بڑے فخر سے نظم کرتے تھے۔ دبیر اور ضمیر کے مرثیوں میں بہت سے کام بہ اعجازِ امامت ہوتے ہیں۔ جہاں کہیں مرثیہ نگار کسی نفسیاتی پیچیدگی کی منزل سے دوچار ہوتا ہے۔ فوراً یہ "اعجازِ امامت" اپنی دقتوں کو حل کر لیتا ہے۔ انیس نے شاید ہی کبھی ایسی کوئی بات نظم کی ہو۔ حفظِ مراتب، وفا اور ایثار کی تصویریں بالکل بے رونق ہو جاتیں اگر ان میں انسانی نفسیات اور زندگی کے حقائق کا رنگ نہ بھرا گیا ہوتا یہ اور بات ہے کہ زندگی کی وہ حقیقتیں مخصوص زندگی کی حقیقتیں ہیں اور انیس مخصوص لوگوں کی زندگیاں نظم بھی کر رہے تھے جن کو شاہانِ اودھ اور لکھنؤ کے شرفا کے معیار پر پرکھا جا رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مرثیوں میں چھوٹا جب بڑے سے مخاطب ہوتا ہے تو "حضور حضور" اور "اے حضور" کا لفظ اس خاص لہجے میں استعمال کرتا ہے جو تعظیم سے زیادہ مجلسی معلوم ہوتا ہے اور جس میں اخلاص سے زیادہ بناوٹ کی بو آتی ہے جو خاص لکھنویت کا پرتو لیے ہوئے ہے۔ اگر روایاتِ کربلا ہمارے ساتھ نہ ہوتیں اور انیس کے بھائیوں میں آپس میں خلوص نہ ہوتا۔ تو حفظِ مراتب اور وفا کی تصویروں میں پھر بھی خلوص ہوتا مجھے اس میں شبہ ہے۔ ان تمام باتوں میں جو انیس کا حفظِ مراتب کہی جاتی ہیں تکلفات زیادہ ہیں خلوص اتنا نہیں ہے جتنا عباس کی وفاداری اور زینب کی محبت میں۔ کیوں؟ اس لیے کہ انیس کے سماج اور ان کے ماحول میں وہ خلوص اور وفاداری نہیں تھی۔ جن کی نظر میں محسن الدولہ، محمد علی خاں کے کارنامے، امجد علی شاہ کے دفن کے لیے لوگوں کا واجد علی شاہ سے صرفہ حاصل کرنے کا جو طریقہ ہے[1]۔ جو لوگ . اودھ اور وارن ہیسٹنگز کے

---

[1] بہ حوالہ تاریخ اودھ مصنفہ نجم الغنی

واقعات سے واقف ہیں، وہ سمجھتے ہیں کہ اس سماج میں عزیزوں کی محبت، حفظ مراتب اور وفاداری کا کیا معیار تھا[1]۔ بیبیاں اپنے شوہروں کو کس طرح چھوڑ دیا کرتی تھیں۔ کس طرح ازدواجی تعلقات میں ان عورتوں کی نظریں جائداد، زر و جواہر پر رہا کرتی تھیں جن کے لیے وہ اپنے عزیزوں اور شوہروں سے ذرا ذرا سی بات پر کنارہ کش ہو جاتی تھیں۔ اس کی تصویریں انیس کے لکھنؤ کے علاوہ جدید لکھنؤ میں بھی دوسری جگہوں کے مقابلہ میں زیادہ ملتی ہیں۔ بے مہری، بے مروتی، مگر ظاہری اخلاق و تکلف لکھنؤ کے خمیر میں اس وقت بے انتہا رچ گیا تھا جو عمل و حرکت مادی اور طبقاتی کشمکش سے تیار رہا تھا۔ اہلِ لکھنؤ مجلسی اعتبار سے جس قدر مہذب تھے، ان کے دل اُتنے ہی انسانی ہمدردی سے خالی تھے یا ممکن ہے کہ ہم اسی جمہوری اخوت کے دور میں اس طرح سوچتے ہوں۔ اس وقت انسانی ہمدردی کو اتنی اہمیت نہ دی جاتی رہی ہو مگر انیس کے کرداروں میں ایسی جھلکیاں اگر کہیں ملتی ہیں تو فوج مخالف کے کرداروں میں جو شری کردار ہیں جب تلوار چلتی ہے تو باپ کو بیٹے کی خبر نہیں رہتی۔ ساتھ چھوڑ کر بھاگ جاتا ہے اور اکثر بدحواسی میں خود ہی بیٹا باپ یا باپ بیٹے کو مار ڈالتا ہے۔ حکومتوں سے انعام و اکرام حاصل کرنے کے لیے حارث اور خولی اپنی ماں اور بیوی تک کی پروا نہیں کرتے۔ مگر انیس محض اس طرزِ زندگی کے مصور تھے انھیں یہ باتیں پسند نہیں تھیں نہ ان کے اپنے گھر اور خاندان

---

[1] ان لوگوں کی مثالیں اس لیے دی گئی ہیں کہ عوام اور شرفا طرزِ زندگی میں انھیں کا اتباع کرتے تھے جہاں تک وہ کر سکتے تھے۔

کا یہ ماحول تھا اسی لیے ان کے یہاں ایسے نقشے کم ملتے ہیں۔

لکھنؤ کے سماج کے متعلق غیر صحت مند عناصر اور ماحول کے کچھ تذکرے جا بجا کیے گئے مگر اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ اس طرزِ زندگی نے مرثیے کو سنوارنے میں مدد نہیں دی۔ بہت ساری چیزیں جنھوں نے مرثیوں میں ایک خاص آب و تاب پیدا کی وہ لکھنؤ کے سماجی پس منظر ہی کے باعث ظہور میں آئیں، مرثیوں میں روایات اور واقعات ایسے تھے کہ جب تک انھیں نظم کرنے والا اس خاص قسم کے ماحول کی جزئیات سے اچھی طرح واقف نہ ہوتا تو ان کی تکمیل کیسی، خالی بیان ہی سہی، عجیب طرح کا مضحکہ خیز ہو جاتا۔ بالفرض فن کار اپنے زورِ قلم کے باعث تضحیک سے بچا بھی لے جاتا تو نہ وہ سماں پیدا ہو سکتا تھا، اور نہ اصلیت کی پیش کش اس طرح پر ہو سکتی کہ لوگ اسے دل چسپی سے سنتے۔ ساتھ ہی ساتھ اس کا بھی ڈر تھا کہ جو لوگ اس بیان کی اصلیت سے واقف ہوتے وہ مرثیہ نگار کو محض ناواقف سمجھتے۔ ایسی حالت میں تاثیر مرثیوں میں باقی نہ رہتی جیسا کہ نیچر کے بیانات کبھی کبھی بے اثر ہو جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں کے لیے لکھنؤ کے اس سماج نے مرثیہ نگاروں کو بڑی مدد دی۔ امام حسین علیہ السلام اور یزید دونوں کی پیش کش ہے۔ ظاہر ہے کہ لکھنے والا اگر بادشاہوں کی فوج، بادشاہوں کی نشست و برخاست کے آداب، اندازِ تکلم، طرزِ جنگ، حشم و خدم سے واقف نہ ہوتا تو نہ مرثیوں میں سواری کی یہ شان ملتی نہ آمد کا یہ تصور ہوتا، نہ تلوار، ڈھال اور اسلحوں کی یہ فراوانی اور داؤ پیچ کی یہ باریکیاں ہوتیں اور نہ انیس خود ان فنون میں مہارت حاصل کرتے۔ جب یہ تمام باتیں مرثیوں میں نہ ہوتیں تو شاید انیس کے سننے والے مرثیوں میں اتنی دل چسپی بھی نہ لیتے۔ پہلوانوں کے مقابلے، تلوار کی خوبیاں، دربار والے اور ان کے ہم مذاق بڑی دل چسپی سے سنتے تھے جو محض حسبِ

کس بل پر ہو۔ ڈیوڑھی کا تصور آتے ہی اب حضور خبردار و ہوشیار کی صدائیں۔ سہ

لڈا کا بھی جو کوٹھے پہ چڑھا ہو وہ اُتر آئے
آتا ہو ادھر جو وہ اسی جا پہ ٹھہر جائے

حاضر ہے ذوالجناح شہنشاہ بحر و بر
کلغی ہے یا کہ خوشۂ پروین قریب سر
خادم چنور لیئے ہیں گس راں ادھر اُدھر
کھینچے ہیں بادپائے عزیزانِ نامور
گھوڑے سمند سرورِ ذی شاں کے ساتھ ہیں
پریوں کے غول تختِ سلیماں کے ساتھ ہیں

ڈیوڑھی پہ خادماتِ محل کی ہے یہ پکار
آتے ہیں اب حضور خبردار ہوشیار
خلعت پہن رہے ہیں علم دار نامدار
نذریں خوشی کی دینے کو حاضر ہوں جاں نثار

ایک سپاٹ سا تصور تو ہو سکتا تھا جو روایات میں مرثیہ نگاروں کو مل جاتا جس کی ایک جھلک یزیدی دربار کی پیشنگ میں مل جاتی ہے جہاں کرسی نشینوں کے مجمعے (معلوم نہیں کہ اس وقت کرسی کا کیا تصور تھا۔ غالباً محض بلندی متصور ہو گی) اور یزید یا ابن زیاد کے تخت پر بیٹھنے کے علاوہ یا دربار میں کچھ لوگوں کے ہر وقت مجتمع رہنے کے علاوہ اور کسی جزئیات کا پتہ نہیں چلتا۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ انیس جس قدر دربار سے الگ تھے اسی قدر ان کے مرثیوں میں بادشاہوں کے ان تمام لوازمات کے نقشے بڑی حسن و خوبی کے ساتھ ملتے ہیں' ایرانی دربار یا شاہانِ دربار کے روایتی نقشے بہت کم ملتے ہیں۔ انیس کے ایسے نقشے کہیں کہیں تو لکھنؤ کے بادشاہوں سے مماثل ہو جاتے ہیں اور کہیں ایک مثالی نمونہ بن کر سامنے آتے ہیں اور یہ موقع اس وقت آتا ہے جب مرثیہ نگار ایسے نقشے پیش

پیش کرتے کرتے یکایک جذباتی ہو جاتا ہے اور شعوری طور پر محسوس کرنے لگتا ہے کہ وہ تو ایسے بادشاہ کی مدح کر رہا ہے۔ جس کے قبضے میں عالم لاہوت و ناسوت دونوں ہیں ۔

محرم سے سوا حق نے شرف ان کو دیے ہیں
افلاک پہ آنکھوں کو ملک بند کیے ہیں

کھولا جو پھریرے کو علم دار جری نے
لوٹے گلِ فردوس نسیمِ سحری نے
تاروں کو اُتارا فلکِ نیلوفری نے
پرچم جو کھلا کھول دیے بال پری نے
عیسیٰ نے پکارا کہ نثار اس کے حشم کے
خورشید نے منہ رکھ دیا پنجہ پہ علم کے

تسبیح ہر طرف تہہ افلاک انفس کی ہے
جس پر درود پڑھتے ہیں یہ خاک انفس کی ہے
صف میں ہوا جو نعرۂ قد قامت الصلوٰۃ
قائم ہوئی نماز اُٹھے شاہِ کائنات
وہ نور کی صفیں وہ مصلیٰ ملک صفات
ملتی تھی جن کے قدموں سے آنکھیں رہِ نجات
جلوہ تھا تا بہ عرش معلیٰ حسینؑ کا
مصحف کی لوح تھی کہ مصلیٰ حسینؑ کا

اور جب یہ پینٹنگ ختم ہو جاتی ہے' اختر امی جذبات کی لہریں نیچے ہونے لگتی ہیں اور انسانی جذبات کی اُنگلیں پینگ لینے لگتی ہیں تو انیس معمولی انسان کے حقیقی جذبات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں جن کا تعلق اکثر ہر دور کے انسانوں سے ہوتا ہے اور اکثر لکھنؤ کے جاگیردارانہ نظام کا انسان مع اپنے جذبات کے ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔

قلزم عزّ و شرف کا دُرِ شہوار ہوں میں — سب جہاں زیر نگیں ہے وہ جہاندار ہوں میں
آج گو معلق تا بیکس و ناچار ہوں میں — ورثۂ احمد مختار کا مختار ہوں میں
ابھی نظروں سے نہاں نور جو میرا ہو جائے — محفلِ عالمِ امکاں میں اندھیرا ہو جائے

یہ قبا کس کی ہے بتلاؤ یہ کس کی دستار — یہ زرہ کس کی ہے پہنے ہوں جو میں سینہ فگار
بر میں کس کا ہے یہ چار آئینۂ جوہر دار — کس کا رہوار ہے یہ آج میں جس پر ہوں سوار

جیسے بند میں انسان امامت کی بلندی بادشاہوں کے وقار اور ایک عام انسان کے دردمند دل کی تمام منزلیں یکے بعد دیگرے طے کرتا ہے اور تیں سینہ فگار پر پہنچ کر ایک مظلوم اور بے یار و مددگار انسان کے علاوہ کچھ نہیں رہ جاتا جو ہماری کشش کا مرکز بن جاتا ہے اور خاص طور پر اس وقت اس کے صبر اور تحمل سے ہم بے انتہا متاثر ہوتے ہیں جب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہر چیز پر قادر بھی ہے، سواری اور عماری ' لونڈی اور بیوی کا فرق ظاہر ہے کہ جاگیردارانہ دور میں رہا ہوگا مگر صغریٰ کی زبان سے انیس اس فرق کو واضح کرکے جذبات التجا اور بے کسی کا دریا انڈیل دیتے ہیں جو شاید اس سماج کے باہر اس شدت کے ساتھ پیش نہ کیا جا سکتا۔ ؎

دن بھر میری گود میں رہیں گے علی اصغر — لونڈی ہوں سکینہ کی نہ سمجھو مجھے دختر
میں یہ نہیں کہتی کہ عماری میں بٹھا لو
بابا مجھے فضہ کی سواری پہ بٹھا لو

سماج کے بہت سے اثباتی اثرات کے ساتھ ساتھ انیس پر منفیانہ اثرات بھی کام کرتے رہتے تھے جن میں اکثر بڑی شدت کے ساتھ ان پر اثرانداز ہوتے۔ اس

سلسلے میں ان کی خودداری اور قناعت کو سامنے رکھنا چاہیے۔ ان کی شاعری میں گہری اخلاقی فضا کے ساتھ ساتھ ایک خاص قسم کے طرزِ زندگی سے نفرت اور بغاوت کا اعلان ملتا ہے جو مرثیوں سے زیادہ سلاموں اور رُباعیوں میں اُبھرا ہے جو کبھی خودداری اور کبھی فقر و قناعت کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ انیس کے گرد و پیش جو زندگی اور جس قسم کا سماج تھا اُس میں مردانگی، بیداری زندگی اور اس کے ٹھوس حقائق اور ان تمام اقدار سے فرار تھا جو انسان کو دُنیا کا مقابلہ کرکے اس میں صحیح زندگی بسر کرنے کا طریقہ بتاتے ہیں یا کم از کم اس وقت کے سیاسی بحران کے بھنور سے نکلنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ رنگ و نور کی محفلیں، پری پیکروں کے جھرمٹ، انعام و اکرام اور غلط داد و دہش کو لوگ حیات کی تابناکی اور سلطنت کی خوش حالی سے تعبیر کرتے تھے۔ لکھنؤ اور قیصر باغ کی چہار دیواری میں بیٹھ کر رنگ رلیاں منانے والے سیاست اور زندگی کی بساط پر اپنی املاک اور عوام کے اخلاق کا داؤں لگا لگا کر ہار رہے تھے۔ مگر سمجھتے تھے کہ وہ بازی جیت رہے ہیں۔ کچھ لوگ ابھی چین سے گذران کے قائل تھے۔ نہ استقبال کی تاریکیوں کا انھیں خیال تھا نہ وہ کچھ سوچنا چاہتے تھے جن کے لیے عمائدین اور فوجی افسر عورتیں حاصل کرنے کے لیے گلی گلی ڈولیاں لیے لیے پھریں، جن کے تخت رواں کے آگے پیچھے پری پیکروں کے گروہ چلیں، شعر و ادب کی سنجیدگی ان کی طبع نازک کہاں برداشت کر سکتی تھی، ہاں اگر کوئی ان کا ہم نوا ہو جائے اور ان کی تفریح کے لیے شعر و ادب کا رُخ بھی موڑنے پر تیار ہو جائے تو اسے تدبیرالدولہ آفتاب الدولہ اور طرح طرح کے اعزاز و افتخار حاصل ہو سکتے ہیں۔ انیس اس اعزاز و افتخار سے نفرت کرتے تھے۔ انھیں اس کا بڑا غم تھا کہ وہ ایسے زمانہ پیدا ہوئے جب

ان کے فن کا کوئی قدرداں نہ تھا، ناقدروں کو انھیں اپنا کلام سنانا پڑتا ہے جو ان جواہر پاروں کی اہمیت اور قدر و قیمت سے بے بہرہ ہیں۔ ؎

ناقدریٔ عالم کی شکایت نہیں مولا — کچھ دفترِ باطل کی حقیقت نہیں مولا
باہم گُل و بلبل میں محبت نہیں مولا — میں کیا ہوں کسی روح کو راحت نہیں مولا
عالم ہے مکدّر کوئی دل صاف نہیں ہے
اس عہد میں سب کچھ ہے پر انصاف نہیں ہے

الماس سے بہتر یہ سمجھتے ہیں ہزف کو — دُر کو تو گھٹاتے ہیں بڑھاتے ہیں صدف کو
اندھیرے سے چاند بتاتے ہیں کلف کو — کھو دیتے ہیں شیشے کے لیے دُرِ نجف کو
ضائع ہیں دُر و لعل بدخشاں و عدن کے
مٹی میں ملاتے ہیں جواہر کو سخن کے

کیا ہوگئے وہ جوہریانِ سخن اک بار — ہر وقت جو اس جنس کے رہتے تھے طلب گار
اب ہے کوئی طالب نہ شناسائے خریدار — ہے کون، دکھائیں کسے یہ گوہرِ شہوار
کس وقت یہاں چھوڑ کے ملکِ عدم آئے
جب اٹھ گئے بازار سے گاہک تو ہم آئے

انیس کی خودداری کا ہیولیٰ، اسی جھنجلاہٹ، ناانصافی اور خوشامد پسندی کی نفرت سے تیار ہوا تھا۔ اس میں احتساب زیادہ تھا، فرد کی قدر دانی کا تقاضہ تھا بندے بندے کا معاملہ تھا، خدا تک انیس کی خودی اقبال کی طرح نہیں پہنچی تھی۔ ؎

غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہو کر — مجرئی اپنی ہوا کھوؤں سلیماں ہو کر

در پہ شاہوں کے نہیں جاتے فقیر اللہ کے　　سر جہاں رکھتے ہیں سب ہم واں قدم رکھتے نہیں
دیکھنا کل ٹھوکریں کھاتے پھریں گے ان کے سر　　آج نخوت سے زمیں پر جو قدم رکھتے نہیں

کسی کی ایک طرح پر بسر ہوئی نہ انیسؔ　　عروج مہر بھی دیکھا تو دو پہر دیکھا

زمیں کے تلے جن کو جاتا ہے اک دن　　وہ کیوں سر کو تا آسماں کھینچتے ہیں

مجز خدا جھکتے نہیں ہم بادشاہ کے سامنے　　ہاتھ پھیلاتے تو نگر کیا گدا کے سامنے

ملا جنھیں، انھیں افتادگی سے اوج ملا　　انھیں نے کھائی ہے ٹھوکر جو سر اُٹھا کے چلے

اور اسی طرح کے بہت سارے اشعار اس سلسلے میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ اس موقع پر اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ انیسؔ کے پسند کی زندگی میں وہ عناصر بھی شامل تھے جو معیار کے طور پر چند لوگوں کے بناتے ہوئے ہمیشہ اور ہر انسانی سماج میں شامل رہے ہیں جن کے تانے بانے محض اخلاق اور بزرگوں کی بزرگی کے خیال سے بنتے رہتے ہیں جن میں کا فور پیری کے اثرات بھی کام کرتے رہتے تھے۔ انیسؔ اور میر تقی میرؔ کی یہ خودداری خود بینی کی حد تک پہنچی ہوئی جس کا مطالعہ کرتے وقت یہ خیال بھی ہوتا ہے کہ کہیں یہ مایوسی (FRUSTRATRATION) کا نتیجہ تو نہیں ہے جس کی اگر تلافی ہو جاتی تو شاید یہ حالت باقی نہ رہتی۔ مگر انیسؔ اور میرؔ دونوں کو فن کی وہ دولت ملی تھی جس کے نشہ میں وہ دُنیاوی مال و متاع کو ہیچ

سمجھتے تھے۔ انھیں اس کی کبھی فکر بھی نہیں ہوئی۔ پراگندہ دلی محض روزی کے لیے تھی ــــ روزی جو زندگی سادگی کے ساتھ بسر کرنے میں مدد کر سکے۔ مال اکٹھا کرنے کے لیے نہیں ــــ اردو شاعری کے خمیر میں فقر و قناعت، ضبطِ نفس وغیرہ پہلے سے موجود تھے۔ چنانچہ جب زمانے کی ہوا ناموافق ہوتی ہے تو ایک اچھے فن کار کو یہی چیزیں اور اس کے ساتھ ساتھ BIOLOGICAL INDIVIDUALISM اکثر ان کا INTROVERT NATURE انھیں خوددار اور خودبیں بنا دیتا ہے۔ جسے کیٹس کی فرارت سے تعبیر نہیں کرنا چاہیے بلکہ وقت اور سماج کے مذاق میں محدود طریقہ کا انقلاب پیدا کرنے کی کوشش سمجھنا چاہیے جس کے لیے شاعر کبھی خود ضمناً شعوری یا لاشعوری طور پر شامل ہو جاتا ہے۔

۱۹۵۵ء

غزل کی تدریس اور عملی تنقید

غزل کے لیے جب یہ کہا گیا کہ بہ یک وقت بہت مشکل اور بہت آسان صنفِ سخن ہے، تو کہنے والوں کے ذہن میں، غزل کا معیار اردو شاعری میں اچھی غزلوں کی حیثیت، اردو شاعری کی آبرو اور روایتوں کی وہ کوششیں جن کے ساتھ وہ پہلے پہل شاعروں میں شامل ہوتے ہیں، یہ تمام باتیں مدنظر ہوتی ہیں۔ غزل کہنا آسان لیکن اچھی غزل کہنا مشکل ہے۔ اور اس مشکل میں تمام شعری حُسن، محسوسات، تجربات اور فکر و فن کی پابندی کا تصور پیشِ نظر رہتا ہے۔ ٹھیک یہی حالت غزل کی تدریس کی بھی ہے۔ غزل ہی کی طرح غزل کی تدریس بھی بہ یک وقت بہت مشکل اور بہت آسان چیز ہے۔ اگر غزل کی معنویت، گہرائی، تغزل، اس کے ماحول، فضا اور دوسرے نکات و رموز سے بہرہ ور ہو کر کوئی غزل کی تدریس کرتا ہے تو اس کے لیے درسِ غزل بڑی جاں فشانی کا کام ہے۔ خیال کی دُنیا جو الفاظ کے پردوں میں آباد ہے، اُن پردوں کو ہٹا کر اس روح تک پہونچنا جو غزل کے مصرعوں میں دوڑ رہی ہے، یہ آسان کام نہیں۔ جب تک غزل کا معلّم شاعر کے محسوسات تک خود بھی پہونچنے کی کوشش نہ کرے گا، غزل کے محاسن اور تہ داری تک اس کا پہونچنا مشکل ہے اور یہی گل اچھی غزل کی طرح مشکل کام ہے۔ برخلاف اس کے اگر کوئی ان باتوں کی فکر نہیں کرتا اور اس پیچ در پیچ تدریسی

عمل سے سرسری طور پر گزر جاتا ہے تو تدریس غزل، اس کے لیے آسان ہے۔

سب سے پہلی منزل جو اساتذہ کے لیے غزل کی تدریس میں پیش آتی ہے۔ وہ طالب علم پر یہ واضح کرنا ہوتا ہے کہ غزل ہے کیا؟ اس کے لیے عام طور پر یہ کیا جاتا ہے کہ غزل کے معنی بتا دیے جاتے ہیں اور طلبا ان معانی کو اکثر بغیر سمجھے ہوئے ازبر کر لیتے ہیں۔ چنانچہ غزل عورتوں سے باتیں کرنا، حکایت با یار گفتن، درد و غم میں ڈوبی ہوئی خود کلامی، عاشقانہ بات چیت، شکاریوں میں گھرے ہوئے ہرن کی کرب ناک آواز، حقانی اور فلسفیانہ باتیں، اخلاقی نکات، اور زندگی کے مختلف تجربات کا اظہار، انھیں سب چیزوں سے متعلق کی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ جب ہم غزل کا درس شروع کرتے ہیں تو یہ معانی ان صورتوں کو پیش نظر رکھ کر بیان ہوتے ہیں جو نمونے کے طور پر ہمیں شعرا کے یہاں ملتی ہیں لیکن اس سے غزل سے متعلق جو ایک کتابی اور کسی حد تک میکانکی تصور ابھرتا ہے وہ طالب علم کو محسوسات کی دنیا تک نہیں پہونچنے دیتا کیوں کہ یہ تعریفیں موضوع سے متعلق ہیں اور موضوع غزل سمجھ لینے کے بعد اگر طالب علم، اس موضوع کے پس منظر اور محسوسات تک نہیں پہونچتا تو پھر محض تعریف یاد کر لینے سے کام نہیں چلتا۔ بعض طالب علم اور اساتذہ انھیں تعریفوں کو مکمل سمجھتے ہیں۔ حالانکہ غزل کو سمجھنے کے لیے پھر ایک دوسری صورت کا بھی تذکرہ کیا جانا چاہیے اور یہ اس کی ہیئت ہے۔ طلبا پر یہ بات اچھی طرح واضح کر دینا چاہیے کہ یہ تعریف اس وقت تک مکمل نہیں جب تک کہ غزل کی خارجی بناوٹ کو بھی نہ سمجھ لیا جائے یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس میں مطلع، حسن مطلع، بیت الغزل، مقطع اور ردیف و قافیہ کے التزام کی کیا اہمیت یا حیثیت ہے۔ اور تب جا کر غزل کی تعریف مکمل ہوتی ہے۔ اس طرح غزل کی داخلی اور خارجی صورتوں میں کہا گیا ہے، وغیرہ کی بحث جب تک اچھی طرح واضح نہ کر دی جائے غزل کی اس پہلی منزل کی

تفہیم مکمل نہیں ہوتی۔

غزل مختلف خیالات کا سنگم ہے اور یہ خیالات مصرعوں اور الفاظ کی تہوں میں اس طرح پروئے ہوتے ہیں کہ ان کے رگ و ریشے کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ہر خیال کو سامنے لانا آسان کام نہیں ہوتا۔ پھر اس کی تہہ داری ایک ہی وقت میں اپنی تعبیریں بدلتی جاتی ہے مجاز سے حقیقت اور حقیقت سے مجاز تک کی گردش میں کہاں حقیقت، حقیقی اور کہاں مجازی معنوں میں استعمال ہوتی ہے، اس کو واضح طور پر سمجھتے رہنا چاہیے۔ ورنہ مجاز کو حقیقت اور حقیقت کو مجاز بنا کر معلم جماعت میں تو بہت سے محسوسات کی اپنے حسب منشا تعبیریں کر سکتا ہے لیکن اس کی یہی تعبیریں طالب علموں کو ہمیشہ کے لیے گمراہ کر سکتی ہیں۔ یہ نہ بھولنا چاہیے کہ غزل مدرسے کے لیے نہیں کہی جاتی اور نہ اس میں سن و سال کا لحاظ رکھا جاتا ہے کہ کس عمر سے کس عمر تک کے لوگوں کے لیے ہے۔ قائل کے سن و سال اس پر ضرور اثر انداز ہوتے ہیں لیکن سامع کے سن و سال کی فکر بالقصد نہیں کی جاتی۔ غزل میں مخصوص نظام زندگی، معاشرت اور تہذیب کے بھی دھارے بہتے رہتے ہیں جو اس بات سے بے نیاز رہتے ہیں کہ ان کے مفاہیم میں ان باتوں کا عکس پیدا ہو گیا ہے یا نہیں۔ بلکہ یہ سب غیر شعوری صورتیں ہوتی ہیں، اس لیے معلم یا شارح کو اپنی طرف سے دانستہ طور پر توڑ مروڑ کرنے کا حق حاصل نہیں۔ وہ شاعر کے ذہن کی بنیادی سطح سے دور جا کر اپنے حسب منشا مفاہیم پیدا کرنے کا مجاز نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ افہام و تفہیم اور خیالات کی وضاحت کے لیے وہ تعبیر کی مختلف صورتیں اختیار کرے مگر شاعر سے یک قلم علاحدگی طالب علم کی رہبری کے بجائے گمراہ کن صورت بن جاتی ہے۔ اکثر معلمین ہر شعر کو کھینچ کر تصوف یا اخلاق کے مفاہیم سے وابستہ کر دیتے ہیں۔ عام اس سے کہ اس شعر میں شاعر کا واقعی مطمح نظر کیا تھا اور چونکہ غزل کی تشریح میں

داخلی اثرات زیادہ کام کرتے ہیں، اس لیے بادی النظر میں شعر کا مطلب کچھ نہ کچھ ان کی تشریحات کے قریب ہو جاتا ہے۔ یاد آتا ہے کہ ایک استاد جو سن و سال کی ایک خاص منزل میں پہنچ چکے تھے، چھوٹے درجوں میں میرؔ کے مشہور شعر ؎

میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے

کا مطلب یوں بتاتے ہیں کہ عابد کی رات بھر عبادت میں جاگی ہوئی آنکھوں میں شراب معرفت کی مستی جھلک رہی ہے۔ یعنی عبادت سے اس کو جو عرفان حاصل ہوا ہے اُسے صبح کے وقت اُس کی نیند بھری آنکھوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے شعر کا مفہوم نہیں۔ یہاں مفسّر کے اپنے جذبات جو خود اس کے سن و سال کا تقاضا ہیں، اس تفسیر میں منعکس ہیں۔ کبھی کبھی یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ کچھ زاہدانِ خشک بڑے اچھے عشقیہ اشعار کو محض خرافات کہہ کر سامع پر اپنی پاک بازی اور زہد کا نقشہ جماتے ہیں۔ یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ اردو کے ایسے اشعار کو کچھ لوگ رکیک اور مخربِ اخلاق بتاتے ہیں لیکن فارسی اور عربی کے ایسے ہی اشعار میں ان کو شاعر کے خیال کی برتری کا احساس ہوتا ہے اور اس پر سر دُھنتے ہیں۔ لیکن اب ایسے حضرات کی تعداد روز بروز گھٹتی جاتی ہے جس کی وجہ زمانہ یا ذوقِ سلیم کی بلندی نہیں بلکہ عربی فارسی تعلیم کی کمی ہے۔ میرؔ کے شعر میں تغزل کا جو رچا ہوا انداز ہے اسے اگر استاد محض خرافات کہہ کر آگے بڑھ جائے گا۔ تو اس سے طالب علموں پر اس کا اچھا اثر نہ پڑے گا۔ بہر حال ہے کہ اگر وہ بھی اپنے شعور سے کام نہ لے سکیں تو اس شعر کو استاد کی آنکھوں سے دیکھتے اور ذہن سے سمجھتے رہیں۔ ایک صاحب مرزا سوداؔ کے مشہور شعر ؎

عمامہ کو اتار کے پڑھیو نمازِ شیخ سجدے سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا

کا مطلب یوں بتاتے تھے کہ عمامہ دراصل دنیاوی جاہ و منصب کی خواہش کی علامت ہے

اور نماز پڑھتے وقت چونکہ دل میں یادِ الٰہی کے سوا دنیاوی علائق میں سے کچھ نہ ہونا چاہیے۔ اس لیے جب تک تم دنیا طلبی سے خود کو الگ نہ کرلوگے تمھاری نماز بے سود ہے۔ جو لوگ غزل کی روایت سے واقف ہیں وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ غزل میں واعظ، محتسب اور شیخ سب پر پھبتی ہمیشہ کسی جاتی رہی ہے۔ یہ روایت فارسی میں بھی تھی اور اسی کا اثر اردو میں بھی آیا۔ شیخ چونکہ رندوں کی تادیب کرنا چاہتا ہے۔ انھیں امر بالمعروف اور نہی عن المنکر سے آگاہ کرتا رہتا ہے اور آزاد یا رند مشرب اس پابندی کو برداشت نہیں کر سکتے، اس لیے وہ اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ یہ شعر شیخ کا مذاق اُڑانے کے لیے خاص طور پر کہا گیا ہے جو ہر وقت جُبّہ و دستار سے آراستہ رہتا ہے اور اس طرح اپنے متقی اور پرہیزگار ہونے کا ثبوت دیتا رہتا ہے لیکن یہ اس کا اصلی روپ نہیں بلکہ اس کی اصلی صورت 'چوں بخلوت می روند' کے پس منظر میں اُبھرتی ہے۔ عمامہ مذاق کے طور پر گناہوں کے بوجھ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، مگر دنیاوی مال و متاع سے اس کا سلسلہ نہیں۔ اب اگر غزل کی تہہ داری کا سہارا لے کر کوئی اور پر بیان کیے ہوئے پہلے معنی ہی کو صحیح بتائے تو غزل کے ساتھ زیادتی ہوگی۔

غزل میں تصوف سے گہری دل چسپی اُردو کے ابتدائی دور میں عام تھی جس کے بہت سے تاریخی اور تہذیبی اسباب ہیں۔ مرزا مظہر، ناصر علی عندلیب، خواجہ میر درد اور میر و سودا کے یہاں بھی تصوف کے واقعی محسوسات کی جھلکیاں موجود ہیں۔ ان میں انسانی زندگی کی اہمیت، روحانی مسرتوں کے سرچشمے سے اس کا علاقہ، زندگی کی بے ثباتی سے ترتیب پائی ہوئی علاحدگی، یہ سب موضوع بہت محبوب سمجھے جاتے ہیں۔ جن کا تعلق ان شعراء کی عملی زندگی سے بھی رہا۔ اکثر یہ خیالات ان کی عملی زندگی پر کم و بیش اثر انداز ہوتے۔ اسی بات کو بنیاد بنا کر بعد کے شعراء اور شارحین بھی روایتی طور پر اپنے اشعار اور تفسیر میں اسی تصوف کے رنگ میں پیش

کرنے لگے۔ شعر اس وقت تک معیاری نہ سمجھا جاتا جب تک اس میں شہود و وجود کا عکس نہ ملتا نتیجہ کے طور پر کیفیت کا فقدان اور تشریحات کی یہ مضحکہ خیزیاں پیدا ہو گئیں اور مفاہیم سلجھنے سے زیادہ اُلجھ گئے۔ غزل میں اسی لیے اگر سلسلۂ خیال اور شاعر کے مافی الضمیر کو گرفت میں لے کر تفہیم کی کوشش کی جاتی ہے تو نتیجہ صحیح برآمد ہوتا ہے۔ ورنہ پراگندگیٔ خیال کے سبب جو غزل کا خاصہ ہے، اس میں بھٹکنے کے امکانات زیادہ ہیں۔ اساتذہ اپنی کوششوں سے اگر طلباً میں اس حس کو بیدار کر لیتے ہیں جو انھیں غزل کی اس فضا میں پہونچا دے جس میں غزل کی تکمیل ہوئی تھی تو طلبا شاعر کے گرۂ خیال میں داخل ہو سکتے ہیں، لیکن اگر افہام و تفہیم محض ظاہری اور روایتی معانی اور مطالب تک وابستہ رہے اور خیال کی وہ روح گرفت میں نہ آسکی جو غزل کے اشعار میں دوڑ رہی ہے تو تدریس غزل تقریباً ناممکن عمل بن جاتا ہے۔

مفہوم اور خیالات کی ترسیل کے لئے ہر نظم کی طرح غزل میں بھی الفاظ سہارا بنتے ہیں جو اپنے مفہوم کے ساتھ حرکت کرتے ہوئے خیالات کو سمو کر جذبات کی تعبیر پیش کرتے رہتے ہیں، اور ساتھ ساتھ اپنی عکسی تصویروں کو سامع یا قاری کے ذہنی پردوں پر منتقل کرتے جاتے ہیں اور اس طرح خیال کی ترسیل کا عمل جاری رہتا ہے جو تفہیم کی منزل پر پہنچ کر ہی مکمل ہوتا ہے۔ غزل میں الفاظ کے معنوی انتقال کا یہ سلسلہ کس قدر پیچیدہ ہے، الفاظ کی ظاہری صورت اس میں زیادہ کام نہیں آتی بلکہ اس کے بطون میں جو کچھ چھپا ہوتا ہے، وہی معنوی انتقال کا پردہ پوش بھی بنتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ معنوی حُسن کو بھی دوبالا کرتا ہے جس میں لفظوں کا محلِ استعمال، محاورے روزمرے اور ان کی مقامی حیثیتوں کی کرشمہ زائیاں غزل کی دل آویزی اور برجستگی میں اضافہ کرنے کے ساتھ دلوں میں ترازو ہو جانے والے تیر کا کام کرتی رہتی ہیں۔ الفاظ کی قدر و قیمت اور ماہیت کا اندازہ نزاکت احساس کے ساتھ

جس قدر غزل میں شاعر کو لگانا پڑتا ہے، نظم کے دوسرے حصوں میں اتنا نہیں لگانا پڑتا، بیسوں کریبی الفاظ جذبات اور اُن کے مفہوم و سریت کی تقدیر کا فیصلہ کرتے ہیں۔

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل — جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

غالب کے اس شعر میں اگر الفاظ کے اندرون میں اتر کر اُن کی قدر و قیمت نہ پرکھی جائے تو وہی خون جو پہلے مصرعے میں شریانوں میں دوڑ رہا ہے، دوسرے مصرعے میں اس کرب ناک حقیقت کا مظہر نہیں بن سکتا جو عشق کی جاں گسل داستان دہرا رہا ہے۔ وہی خون آنکھ سے ٹپکنے میں، رگوں میں دوڑنے والا خون نہیں رہ جاتا بلکہ مصائب کی ایک داستان بن جاتا ہے اور آنکھ صرف گوشت و پوست کی آنکھ نہیں رہ جاتی بلکہ کرب و غم کی مظہر بن جاتی ہے جو عاشق کی زندگی بن گئے ہیں۔ اس خون کی اہمیت کم ہو جاتی ہے جو بقائے حیات کے لیے ضروری ہے اور اس کے محسوسات کی قدر بڑھ جاتی ہے جو آنکھوں سے ٹپک کر کیفیات کو پیش کر دیتا ہے، اگرچہ غم و الم کا اظہار ظاہری طور پر شعر میں کہیں نہیں۔ اسی طرح ایک دوسرا خیال خورشید جامی کے شعر میں یوں بیان کیا گیا ہے۔ ؎

جلا ہے کس کا لہو رات بھر چراغوں میں — غرورِ حُسنِ سحر اب یہ پوچھتا بھی نہیں

یہاں لہو کی معنویت نے دوسری صورت اختیار کی ہے۔ لہو، چراغ، حُسنِ سحر یہ سب علامتیں بن کر آئے ہیں جو اپنے پس پشت تجربات اور محسوسات کی ملی جلی کیفیتیں لئے ہیں۔ عام آدمی جس نے آزادیِ وطن کے لیے اپنا تن من دھن سب کچھ لگا دیا تھا اور اس طرح کٹھن گھڑیوں میں حصولِ آزادی کا چراغ روشن کر رکھا تھا۔ آج جب آزادی کی سحر نمودار ہوئی تو کسی کو یہ فکر نہیں کہ ان لُٹے پٹے انسانوں کی فکر کرے۔ اگرچہ اس شعر کا موضوع سیاسی ہے لیکن الفاظ کی باطنی کیفیات سے یہ اشارہ بہت دل کش ہو گیا ہے۔

لیکن الفاظ کی اس دنیا میں علائم کی حدیں مقرر ہیں۔ انھیں زیادہ پھیلنے کی اجازت نہیں۔ یہ تو ہو سکتا ہے کہ تھوڑی بہت وسعت دے کر انھیں ایہام کی ایک عام سطح تک پھیلا جائے، لیکن یہ توسیع وہیں تک کی جا سکتی ہے جہاں تک غزل کی دنیا اور مفہوم کی دنیا سے وہ اوجھل نہ ہو جائیں اور ساتھ ہی ساتھ پیش کردہ خیالات سے ان کا رابطہ قائم رہے۔ ایسا نہ ہو کہ غزل "اپنے مزاج" اپنی روایت اور آہنگ سے بالکل الگ ہو جائے۔ صیاد، قفس، بلبل، کنج قفس، دل، خونِ دل، برق و شرر، دیوانہ، صحرا، جام و مینا، صہبا و ساقی کے علائم اردو میں بہت عام ہیں لیکن انھیں وہیں تک کھینچا جا سکتا ہے، جہاں تک قاری، سامع اور شاعر کے درمیان رابطہ خیال باقی رہے۔ ان علائم میں دور اور زمانے کے لحاظ سے تھوڑا بہت اضافہ ہو سکتا ہے مگر یہ اضافہ، تفہیم و ترسیل سے الگ ہو کر نہیں کیا جا سکتا۔ علائم و ابہام کا یہ مقصد نہ ہونا چاہیئے کہ تفہیم کا وہ حظ جو قاری کا حصہ ہوتا ہے وہ مجروح ہو جائے اور قاری یا سامع شاعر کو لیے ہوئے چیستاں دانوں کے پاس ان کا "حل" "حل جامع" ڈھونڈتا پھرے۔ غزل کی اشاریت کا سہارا لے کر یہ بات حد سے زیادہ نہیں بڑھ سکتی۔ اگر ایسی چیستاں بند غزلیں نصاب میں شامل کی گئیں تو معنی و مفہوم پر کبھی ایک رائے نہ ہو سکے گی۔ اور پھر ہر شخص کو اختیار ہوگا کہ جس طرح چاہے اشعار کی تفسیر پیش کرے۔ اشاریت کی حد تک غزل کی صفت مقبول ہے لیکن اشاریت اور ابہام کے واضح فرق کو اچھی طرح سمجھتے رہنا چاہیئے۔ استاد اگر خود معاملے میں صحیح اور صاف نہیں رکھتا تو طلباً کی مشکلوں میں اور اضافہ ہو جائے گا۔ اس سلسلے میں اگر ممکن ہو تو شاعروں کا بھی سہارا لینا چاہیئے جو معنوی تفہیم میں مددگار ثابت ہوں گی۔

معنی کی تفہیم میں اگر اس بنیادی خیال کو اساتذہ اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں جسے شاعر نے

شعر میں نظم کرنا چاہا ہے اور تب شعر پر تفصیلی بحث کرتے ہیں تو طلبار کو غزل کے سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ کیونکہ طلبار کی پہلی دقت یہی ہوتی ہے کہ غزل کے کسی خاص شعر کا اصل مفہوم کیا ہے جس کے لیے شاعر نے الفاظ کی یہ عمارت کھڑی کی ہے۔ طالب علم کو اوّلاً اس سے غرض نہیں ہوتی کہ الفاظ کا صرف تشبیہات و استعارے، صنائع لفظی و معنوی کا کسی کسی شعر میں کس حد تک اور کس حسن و خوبی سے استعمال کیا گیا ہے بلکہ یہ باتیں اسے مطالب ذہن نشین کرانے کے بعد بتائی جائیں تو اس کی دلچسپی بڑھتی ہے۔ پھر اس کے لیے طلبار کی ذہنی سطح کو بھی دیکھنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی استاد جس بلندی سے غزل کے رموز و نکات بیان کرتا ہے، آج کے طالب علم کی ذہنی صلاحیت اور استعداد، اس بلندی تک نہیں پہنچ پاتی۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ استاد تو اشعار کی تشریح میں جان لڑا دیتا ہے۔ لیکن طلبار کی وحشت میں اور اضافہ ہو جاتا ہے۔

اکثر غزل کے الفاظ کی دنیا میں بہت سے اندرونی تاریخی اور سماجی اشارے بھی ہوا کرتے ہیں جو اگرچہ اپنی بالائی سطح پر بہت معمولی نظر آتے ہیں لیکن اندرونی سطح شاعر کے لاشعوری یا تجرباتی پس منظر میں ڈوبی ہوتی ہے۔ تشریح کے وقت اساتذہ ان تہوں کو بھی کھولتے چلیں تو معنی کی تفہیم کی آسانیاں بڑھ جائیں۔ طلبار ان واقعات کو ذہن کے معلوماتی خانے میں رکھ کر شعر کے مطلب کو اسی سے وابستہ کر لیتے ہیں اور پھر شعر انھیں نہیں بھولتا۔ مثال کے طور پر:۔ ؎

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا　　　　وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

اب اس شعر میں جب تک معلم بہادر شاہ ظفر اور غالب کے تعلقات یا قلعۂ معلیٰ کے ماحول پر نظر نہ ڈالے گا اس شعر کی وضاحت نہیں ہو سکتی۔ لیکن اس کے ساتھ بعض واقعات

جو بہت زیادہ GENERALIZED ہوں ان کی زیادہ تلاش، تحقیق کے لیے تو اچھی چیز ہو سکتی ہے لیکن اس سے غزل کی کیفیت کو سمجھنے میں کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔ مثال لیے، مومن کا یہ شعر ؎

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک　　شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

اب اس شعر میں یہ تحقیق کہ مومن نے صاحب جی نامی طوائف کے لیے یہ شعر کہا تھا یا کسی اور کے لئے اس سے مومن کی زندگی پر تو روشنی پڑ سکتی ہے لیکن اس تحقیق سے شعر کی حسی کیفیات میں کوئی اضافہ ہو سکتا اور نہ عدم واقفیت سے معنی میں کسی قسم کی پیچیدگی پیدا ہوگی۔ بلکہ کبھی کبھی یہ ضرور ہوتا ہے کہ طلباء معنی یا شعر کا مطلب لکھیں یا نہ لکھیں لیکن اس واقعے کو ضرور بیان کر دیں گے اور سمجھیں گے کہ ان کی ذمہ داری ختم ہو گئی۔

ایک دل چسپ بات اور قابلِ غور ہے کہ غزل کی تفہیم و تدریس میں طرزِ خواندگی کا بھی کوئی اثر پڑتا ہے یا نہیں۔ بہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ جماعت میں صرف ایک طریقے سے پڑھنے یا دوسرے طریقے سے نہ پڑھنے کا مطلب یا مفہوم سمجھنے میں کیا خاص اثر پڑے گا؟ مگر جو اساتذہ اس راز سے واقف ہیں وہ سمجھ سکتے ہیں کہ بہ آواز بلند شعر پڑھنے میں اوّل تو طلباء اضافتوں کے ربط کے سلسلے سے واقف ہو جاتے ہیں۔ دوسری طرف انھیں اس کا بھی اندازہ ہو سکتا ہے کہ کس جگہ معنی اور مفہوم کے اعتبار سے شعر کے ٹکڑے الگ ہوتے ہیں۔ اگر طالب علم ان ٹکڑوں کو صحیح طور پر الگ کر لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو اشعار کے سمجھنے میں بھی اُسے آسانی ہوتی ہے۔ معنی کی علاحدگی پر پڑھتے وقت رُکنا اشعر کے سلسلۂ خیال کی ترتیب میں بہت مددگار رہتا ہے۔ لیکن اگر معلم کا خود اپنا ذہن اشعار کی تفہیم میں صاف نہیں تو طلباء ہمیشہ ایسے شعر کو الجھا ہوا شعر سمجھتے رہیں گے اور ان کے ذہن میں اس خاص شعر کے معنی کبھی واضح نہیں ہوں گے۔

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے　　　کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

میں کچھ لوگ "نکتہ چیں ہے" پر رُک کر "غمِ دل" پڑھتے ہیں۔ اور بجائے معشوق کو نکتہ چیں کہنے کے "غمِ دل" کو نکتہ چیں کہتے ہیں۔ ظاہر ہے اگر غمِ دل نکتہ چیں ہوا تو طالب علم سوال کر سکتا ہے کہ کیا سُنائے دِ بنے؟ کیونکہ اگر معشوق "نکتہ چیں" تھا تو جواب تھا کہ "غمِ دل" اس کو سنائے نہ بنے۔ لیکن جب خود غمِ دل نکتہ چیں بن گیا تو پھر سنانے کے لئے کیا رہ گیا۔ اب یہاں استاد اپنی طرف سے بہت سی چیزیں فرض کر کے طالب علم کی تشفی کرنا چاہتا ہے لیکن یہ کوشش اس خلش میں اور اضافہ کر دیتی ہے اور بلا وجہ مطلب اُلجھ جاتا ہے۔

یہ جتانے کی ضرورت نہیں کہ ہمارے طالب علموں میں سے بہت سے طالب علم آگے چل کر استاد بنتے ہیں۔ طالب علم بہت کچھ اپنے اساتذہ کے نقشِ قدم پر چلنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ان کے لب و لہجے، پسند و ناپسند، توجیہات اور تشریح، تلفظ اور بیان، ذوق اور کور ذوقی سب کا ان پر اثر پڑتا ہے۔ غزل کی تعلیم و تعلم سے ہٹ کر بھی ہر زبان کی تعلیم میں عموماً اور اردو زبان کی تعلیم میں خصوصاً الفاظ کی اصوات کا خاص لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ طالب علم استاد سے جس لفظ کو جس طرح سُنے گا، اُسے اسی طرح ادا کرے گا۔ اردو زبان اور ادب کی صحیح تعلیم کے لیے اسی وجہ سے اہلِ علم کی صحبت پر بھی ہمیشہ زور دیا جاتا ہے کیوں کہ اردو آنکھ سے زیادہ کان سے پڑھی جاتی ہے۔ جماعت میں درسِ غزل کے وقت بہ آوازِ بلند پڑھنے سے بھی یہ فائدہ ہوگا کہ طالب علم صحیح اعراب اور اضافتوں کی دارو بست، حرکتوں اور آہنگ سے باخبر ہو جائے گا۔ چونکہ غزل کے اشعار کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ وقتاً فوقتاً محل اور موقع کے اعتبار سے پڑھے بھی جاتے ہیں اس لئے طالب علم ایسے موقعوں پر غلط اعراب اور اصوات سے لفظوں کی ادائگی کی شرمناک حرکت سے بچ سکتا ہے۔ فی زمانہ یہ کام اس لیے بھی ضروری ہے کہ آج اردو کے طلباء صحبتوں سے بھی محروم ہیں اور تلفظ

کا یا الفاظ کا صحیح مخرج بھی نہیں جانتے۔

درسِ غزل کی دوسری منزل، کیوں کر کہا گیا، صورت، ہیئت، زبان اور عروض قوافی کے بحث سے متعلق ہے جس کے ساتھ تشبیہ و استعارہ، صنائع و بدائع کا بھی سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اگرچہ اس سلسلے کی بحثوں کا زیادہ تر تعلق صرف غزل ہی سے نہیں بلکہ جملہ اصنافِ سخن سے ہے لیکن طلبا کے لیے غزل کی تعریف کے ساتھ اس کی تشکیلی صورتوں کی بھی وضاحت کردینا لازمی ہے۔ اس بحث کی زیادہ وضاحت یہاں ضروری نہیں۔ اردو کے تقریباً سبھی اساتذہ ان تکنیکی بحثوں سے بخوبی واقف ہیں۔ صرف اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ طلبا ان تکنیکی بحثوں سے واقف ہو جائیں کیوں کہ یہ بات بھی تجربے میں آئی ہے کہ ایم۔ اے پاس کر لینے کے بعد بھی طلبا کو اکثر ردیف اور قافیے کا فرق معلوم نہیں ہوتا اور نہ وہ بحر و اوزان کا ادراک کر پاتے ہیں۔ کچھ یہ بھی ہے کہ عام طور پر اردو کے کورس میں علمِ عروض کو شامل نہیں کیا جاتا۔ غزل کو سمجھنے کے لئے اچھا ہو اگر طلبا تھوڑی بہت معلومات علم عروض کی رکھتے ہوں تاکہ ان کو وزن اور موزونیت کا احساس رہے۔ کیوں کہ شاعری اپنی تمام تر جدت کے باوجود غزل کو ابھی تک ان ہیئتی شرائط سے آزاد نہیں کرا سکی جو اس کے لیے مخصوص کر دی گئی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ایک ایسے دور میں جب اردو کے طلبا املے کی غلطیوں پر بھی قابو نہیں پا سکتے، علم عروض، بحر و وزن وغیرہ سے کسے دل چسپی ہوگی۔ مگر کوشش کر کے اگر تھوڑی بہت معلومات انھیں فراہم کی جا سکیں تو اچھا ہے۔ یہ کام سمینار اور ٹیوٹوریل کلاسوں میں آسانی سے ہو سکتا ہے۔ بعض پرانے اساتذہ اکثر غزل پڑھاتے وقت مطالب کے بیان کرنے میں خاص قسم کی ٹیکنیکل اصطلاحیں روانی کے ساتھ استعمال کر جاتے ہیں اور اس کا خیال نہیں کرتے کہ ان کے طلبا ان کے الفاظ سے کتنی زیادہ واقف ہیں یا نہیں۔ مثلاً "بندش کی چستی" "مصرع کا رُخ" "ردیف کا چمکنا" "قافیہ کمزور"

و شگفتہ زمین' و 'شکستِ ناروا' 'دو لخت' 'ایطا' وغیرہ۔ اور اشعار کی وضاحت میں انھیں اشاروں پر اکتفا کرتے ہیں۔ بہتر ہے کہ اگر ایسی باتوں پر سمینار کلاسوں میں تبادلۂ خیال ہوتا رہے۔ اس کی مثالیں اور تشریحات تختۂ سیاہ کی مدد سے پیش کی جاسکتی ہیں۔ اس طرح طالبِ علم کو محاسن و معائبِ سخن کا کچھ احساس ہو سکے گا اور استعارات و تشبیہات کے ساتھ شعر میں صنائع و بدائع کی کرشمہ زائیاں اس کا دامنِ دل کھینچ سکتی ہیں۔

آخری بات غزلوں کے انتخاب اور کورس کے سلسلے کی ہے۔ غزلوں کی تدریس کے لیے عام طور پر وہی اشعار منتخب کرنے چاہئیں جو یا تو کسی دور کی ادبی یا سماجی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوں یا کسی ادبی تحریک سے ان کا سلسلہ ملتا ہو لیکن اس انتخاب میں بھی خوب سے خوب تر کا معیار ضرور برقرار رکھنا ہوگا۔ ایسے اشعار کورس سے خارج کر دینے چاہئیں جو محض میکانکی ہوں یا جن کی تفہیم میں عام طور پر الجھن معلوم ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اگر انتخاب کے اشعار غزل کی روح کا عکس طلبا پر نہیں ڈال سکتے تو محض سبقاً سبقاً پڑھانے کے لیے انھیں منتخب نہیں کرنا چاہیے۔ انتخاب وہی بہتر ہوگا جس میں اُردو غزل کی تاریخ اور شاعر کے رنگِ سخن کا عطر مجموعہ موجود ہو، جو طلبا کو غزل کی ہمہ جہت صورتیں دکھا سکے۔

اس کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ اتنی ہی غزلیں کورس میں شامل کی جائیں جنھیں اساتذہ سے وقتِ مقررہ کے اندر اساتذہ پڑھا سکیں۔ ایسا ضخیم کورس جو سال کے اختتام تک کوشش کے باوجود ختم نہ کیا جا سکے، اس کو داخلِ نصاب کرنے سے غزل کے مختلف پہلوؤں کی کماحقہٗ تعلیم ممکن نہیں اور اس سے طلبا اور اساتذہ میں بے دلی پیدا ہونے کے امکانات بھی ہو سکتے ہیں۔

جدید غزل کی تدریس کے سلسلے میں ابھی کوئی بات نہیں کہی جاسکتی کیوں کہ اس کا مزاج ابھی تک نہیں بن سکا۔ کبھی اس میں تغزل کی کوشش ملتی ہے کبھی تمام روایتوں کو شکست کرنے کا اعلان کیا جاتا ہے اور کبھی "اینٹی غزل" کے رجحانات سے جدید غزل کو آراستہ نظر آتا ہے اس لیے جب تک جدید غزل کا صحیح مزاج متعین نہ ہولے اس کی تدریس اس دور کے اساتذہ کے بس کی چیز نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ نئی نسل کے اساتذہ، نئی غزل کی تدریس میں کوئی نیا راستہ اختیار کریں کیوں کہ پرانے معیاروں سے جدید غزل کی تعلیم و تدریس ممکن نہیں۔

اب آخر میں دو جدید شعراء کا ایک مطالعہ پیش کیا جاتا ہے جس کے ذریعہ ان شعراء کی تفہیم اور ان کی عملی تنقید کی راہیں متعین کی جاتی ہیں۔ یہ مطالعہ دو مختلف مزاجوں کا بھی مطالعہ ہے جس سے جدید غزل کے سمجھنے میں مزید مدد مل سکتی ہے۔

عمیق حنفی

پتھر تھا پر پگھل پڑا ہوں　　پتھر سے جب لپٹ گیا ہوں
پتھر تراشتا رہا ہوں　　پتھر بنا دیا گیا ہوں
پتھرا گئی نگاہ میری　　پتھر ہی دیکھتا رہا ہوں
پتھر کی مورتوں کے آگے　　پتھر بنا ہوا کھڑا ہوں
پتھر کسی نے جب نہ مارے　　سر پتھروں سے مارتا ہوں
آوازِ پاش پاش آئی　　لیکن پکارتا رہا ہوں
فرہاد ہوں عمیق لیکن　　پتھر سے تیشہ توڑتا ہوں

اس غزل میں پتھر کا لفظ اور اس کے متعلقات کا بار بار اعادہ کرنا لزوم مالا یلزم

کے ساتھ ساتھ شعر کی فضا میں سنگلاخیت پیدا کرنے کی کوشش ہے۔ پتھر زندگی کی مشکلات کا تمثیلی اشارہ ہو سکتا ہے۔ اس ماحول کا اظہار ہے جس میں شاعر زندگی گزار رہا ہے۔ دنیا میں پتھر جیسی حقیقتوں سے شاعر ٹکراتا رہا لیکن زندگی سے بجائے ہار ماننے کے آخر کار زندگی کو شکست دیتا ہے جو ایک اُمید افزا بات ہے۔ فرہاد کی طرح وہ شکست کو قبول نہیں کرتا۔ آخر کار 'پتھر' شاعر کے زندگی سے لڑنے کی صلاحیتوں کی علامت بن جاتا ہے' اگرچہ 'پتھر' پوری غزل میں طرح طرح کی علامتوں کے ساتھ ظاہر ہوتا رہا ہے۔
اب ہر شعر کی عملی تنقید یوں بھی جا سکتی ہے۔

چونکہ اشعار بالا میں غزل کا ماحول ہے اس لیے پہلے مصرعہ کا 'پتھر' عاشق کی زندگی کا منظر ہے اور دوسرے مصرعے کا 'پتھر' معشوق کی علامت ہے۔ اگرچہ 'شاعر' سرد و گرم زمانہ کے باعث سخت اور آسانی سے نہ ٹوٹنے والی شے بن گیا ہے لیکن معشوق کے عشق نے اسے پگھلا کر رکھ دیا ہے۔ معشوق 'پتھر' اس لیے ہے کہ اس پر کسی کے اظہارِ عشق کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ یہ خیال اور علامت بالکل روایتی ہے اور روایتی ڈھنگ سے استعمال بھی ہوئی ہے۔ ہاں عاشق کا خود کو 'پتھر' کہہ دینا البتہ ایک نئی بات ہے۔ 'پتھر سا پگھل جانا' بھی بالکل روایتی غزل کی رعایت ہے جس میں کوئی نیا پن نہیں۔ ہاں 'پگھل پڑنا' کسی حد تک نیا صَرف ہے۔ اگر شاعر نے ایطا سے بچنے کے لیے 'پگھل گیا' کا روایتی استعمال چھوڑا ہے تو یہ بات بہت معمولی بات ہے۔ لیکن اگر 'پگھل پڑا' میں وقت اور DURATION کا اظہار مقصود ہے تو یہ بات اچھی طرح پیش ہو جاتی ہے اور محسوسات پر ایک اثر قائم کرتی ہے۔ یہ 'پگھل پڑنے' کی بات اس لمحاتیت کا بھی اظہار ہے جو عشق و محبت کی دنیا میں وقتی طور پر صعود کرتی ہے اور پھر حالات اور امکانات کے ساتھ

ختم بھی ہو جاتی ہے۔

دوسرے شعر کے دونوں مصرعے 'شارٹ آف لینتھ' ہیں۔ یعنی بحر سے کم ہو جاتے ہیں۔ بحر پوری کرنے کے لیے یا تو 'تراشتا' کو 'ترّاشتا' یعنی 'ر' کو مشدد پڑھا جائے یا پھر اس میں ایک لفظ کا اضافہ کیا جائے یعنی یوں بنایا جائے کہ

ع۔ پتھر ہی تراشتا رہا ہوں۔ دوسرے مصرعے میں بھی یا تو 'بنا' کو مشدد کر کے 'بنّا' پڑھا جائے یا ع۔ پتھر ہی بنا دیا گیا ہوں' پڑھا جائے۔ غزل کے اوزان ہیں مفعول مفاعلن فعولن۔ اس شعر میں کوئی ELEVAITION نہیں ہے بلکہ DEPRESSION ہے۔ مصرعے کا آہنگ بالکل (FLAT) ہے۔ اسی واسطے نہ مصرعے اُٹھتے ہیں اور نہ شعر میں کوئی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ روایتی غزل کے معیار سے یہ شعر تیسرے درجے کی سطح سے بھی گرا ہوا شعر ہے۔ ہاں جدید ڈھنگ سے سوچنے کے لئے اس میں کئی زاویے پیدا ہو سکتے ہیں۔ یعنی زندگی بھر مصائب اور تلخیوں کے درمیان شاعر کی بسر ہوئی۔ نتیجے کے طور پر شاعر کی حالت ایک بے حس پتھر کی سی ہو گئی ہے جس پر اب مزید غم و الم کا اثر ہوتا ہے اور نہ کوئی خوشی اسے متحرک کر سکتی ہے۔ روایتی ڈھنگ کی غزلوں میں اس طرح کے بہت سے اشعار ملتے ہیں۔ چونکہ اس شعر میں شعری لطافتیں اور فن کی جمالیاتی کیفیتیں بھی نہیں، اس لیے شعر کی فضا میں کسی قسم کی فرحنا کی کا بھی احساس نہیں ہوتا۔ اُجاڑ پن یا ریگستان میں بھی جو ویرانی کا ایک حُسن ہوتا ہے وہ بھی اس شعر میں ظاہر نہیں ہوتا۔ روایتی غزل میں اسی خیال کی اچھی مثال غالب کا یہ شعر ہے ؎

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

اسی واسطے غالب کا شعر رجائی ہے اور عمیق حنفی صاحب کے شعر میں زندگی کی پسپائیت اُبھرتی ہے۔ پتھرا گئی نگاہ میری' یہ شعر بھی وزن میں کم ہے۔ وزن پورا کرنے کے لیے مصرعے کو یوں پڑھنا پڑے گا ع۔ پتھرا گئی گو نگاہ میری' یا ع۔ پتھرا گئی ہے نگاہ میری' یا پھر گئی کو مشدد کرکے 'گئی' پڑھنا پڑے گا۔

'پتھرا گئی' فعل کا' اس شعر میں' روایتی صرف ہے لیکن جدید اس میں یہ ہے کہ آنکھیں پتھرانا کے بجائے شاعر نے نگاہ کا پتھرانا نظم کیا ہے۔ روایتی انداز میں نگاہ کا پتھرا جانا، کسی کے انتظار کو ظاہر کرتا ہے لیکن شاعر کی نظم میں یہ معنی نہیں بلکہ وہ سمجھتا ہے کہ دُنیا میں ہر طرف پتھر ہی پتھر بکھرے پڑے ہیں جس کے معنی بے حس لوگ ہو سکتے ہیں' جن کے ساتھ رہ کر نگاہیں بھی بے حس ہو گئی ہیں۔ پتھر کو مسلسل دیکھتے رہنے کا یہ اثر نگاہ پر پڑا ہے۔ جدید سلسلے میں اسے دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ایک تو آئنسکو کے گینڈے کی طرح جس کے کردار کے سر پر آخر کار ایک دن سینگیں نمودار ہو جاتی ہیں۔ دوسری توضیح سیموئل بیکٹ کے گودو کا انتظار سے کی جا سکتی ہے جو کبھی نہیں آتا تو بہت انتظار کے بعد بھی دُنیا کی بے حسی اور کھوکھلا پن نہ بدل سکا۔ یہاں تک کہ آگے کے شعر میں شاعر خود پتھر بن جاتا ہے۔ جب ہر طرف گینڈے گھوم رہے ہوں تو شاعر کے سر پر بھی سینگیں نکل آتی ہیں۔ روایتی توضیح معمولی ہوگی یعنی بے حس لوگوں سے نا اُمید ہو کر شاعر خود بے حس ہو جاتا ہے یا کچھ بہتر معنی یہ کہ حیرت میں دم بخود رہ جاتا ہے۔ اگلے شعر کا دوسرا مصرعہ پھر وزن میں کم ہو جاتا ہے۔ ع۔ پتھر بنا کھڑا ہوا ہوں' یہ مصرع بھی وزن میں کم ہے۔ ع۔ پتھر ہی بنا کھڑا ہوا ہوں' ہونا چاہیے۔ یا پھر بنا کو 'بنّا' پڑھنا پڑے گا۔ اس کے بعد والے شعر میں ؎

'پتھر کسی نے جب نہ مارے'۔ سر پتھروں سے مارتا ہوں'۔ دونوں مصرعے وزن میں

کم ہو جاتے ہیں۔ اس شعر کو بھی وزن میں لانے کے لیے ؎

پتھر (ہی) کسی نے جب نہ مارے
سر پتھروں سے (میں) مارتا ہوں

ہی اور میں کا اضافہ کرنا پڑے گا۔ معنی کے لحاظ سے اس شعر میں پتھر نے اپنا علامتی پیکر بنا دیا ہے اور جمادی خصوصیت کا حامل ہو گیا ہے جو صرف چوٹ لگا سکتا ہے۔ لیکن اس چوٹ کے لیے کسی ایجنٹ کی ضرورت ہو گی۔ شاعر کو اپنے مصائب سے نجات بھی مل جائے گی کہ کوئی اُسے پتھر مار کر ختم کر دے۔ پتھر مارے جانے کے لیے شاعر کے ذہن میں سنگ ساری کا تصور اُبھرا ہو گا جس کے ذریعہ گناہ گاروں کو سزائے موت دی جاتی تھی۔ دیوانے کو بھی لڑکے پتھر مارتے ہیں لیکن اس پتھر مارنے میں دیوانے کو جان سے مار ڈالنے کا خیال نہیں ہوتا۔ اس لیے شاعر کے ذہن کی رَو یہاں تک آکر پلٹ جاتی ہے۔ اُسے پہلے ہی خیال میں اپنی خواہشات کی تکمیل نظر آتی ہے مگر وہ بھی ممکن نہیں ہوتی۔ تاہم شاعران حالات میں، جو اس کے گرد و پیش ہیں زندہ رہنا نہیں چاہتا، اسی ارادے سے اُس نے پتھروں سے سر ٹکرایا ہے۔ سر ٹکرانے کے بعد سر کے چُور ہو جانے کی آواز بلند ہوتی ہے۔ اور 'پاش پاش' کا لفظ بہت اشاری (SUGGESTIVE) ہے مگر یہ شعر بھی وزن میں کم ہو جاتا ہے پہلے مصرعے کو جب تک 'آوازے پاش پاش آئی' نہ پڑھا جائے اور دوسرے مصرعے میں ع۔ لیکن (میں) پکارتا رہا ہوں' یا پھر پکارتا، پڑھا جائے یعنی ک کو مشدد کیا جائے، تب مصرعہ پورا ہوتا ہے۔ تاہم اس مصرعے کا مطلب واضح نہیں بلکہ پہلے مصرعے سے اس کا کوئی ربط پیدا نہیں ہوتا۔ قدیم طریقہ تنقید میں اسے مبہم انداز یا ژولیدہ بیانی سے تعبیر کریں گے۔ سوچنے کا جدید طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ سر کے پاش پاش ہو جانے کے بعد شاعر کی مرتی ہوئی آواز لوگوں کو حقیقت کی طرف متوجہ کرتی رہی اور دھیرے دھیرے

ڈوبتی گئی یہاں تک کہ پھر آواز آنا بند ہو گئی اور شاعر نے اپنا نصب العین حاصل کرلیا۔ یعنی موت اُسے مل گئی۔ غزل کی (THEMATIC CONTINUITY) (واقعاتی تسلسل) یہیں پر ختم ہو جاتی ہے۔ آخری شعر نظم کر کے شاعر بالکل روایتی غزل کا شاعر ہو جاتا ہے۔ آخری شعر کی قطعی ضرورت نہیں تھی۔ اس شعر نے غزل کی ساری فضا کو منتشر کر دیا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ الگ سے لگا ہوا ایک کوہان بن گیا۔ بے معنی، بے ضرورت، بے حد روایتی۔ فرہاد، پتھر، تیشہ، ساری رعایتیں اس میں موجود ہیں۔ شاعر نے پتھر سے تیشہ توڑ کر اپنے نزدیک ایک نئی بات کہہ دی مگر یہ بات اردو غزل کی دُنیا میں نئی نہیں ہے۔ اگر بات امر واقعہ کے بالکل خلاف ہوتی تو کچھ نیا پن ہو سکتا تھا لیکن یہ بات امر واقعہ کے خلاف بھی نہیں کیوں کہ پتھر توڑتے توڑتے کبھی کبھی تیشہ ٹوٹ جاتا ہے، تو پھر بات کیا ہوئی؟ اردو غزل میں ایسے بہت سے شعر ملیں گے جو امر واقعہ کے خلاف بھی ہوں گے۔ مثلاً ؎

نازک دماغیاں مری توڑیں عدو کا دل
میں وہ بلا ہوں شیشے سے پتھر کو توڑ دوں

اب یہاں شیشے سے پتھر کا ٹوٹنا ممکن نہیں (جب تک کہ شیشہ ہیرا نہ بن جائے) یہ بات امر واقعہ کے خلاف ہے۔ آخری شعر کا پہلا مصرعہ بھی وزن میں کم ہے۔ اسے یوں ہونا چاہیے۔ ؎

فرہاد ہوں (گو) عمیق لیکن ۔۔۔ پتھر سے شیشہ توڑتا ہوں

مجموعی طور سے غزل کا محاسبہ یوں ہوا کہ قدیم طرز فکر کے لحاظ سے یہ غزل تیسرے درجے سے بھی گری ہوئی ہے جس میں نہ کوئی حسن ہے نہ گہری معنویت اور

اور چونکہ اس کے اوزان بھی درست نہیں، اس لیے قدیم معیار پر بھی اس کا سب سے بڑا نقص ہے۔ اس غزل کی لفظیات بھی جدید نہیں، اس لیے جدید نقطۂ نظر سے بھی یہ کوئی اچھی غزل نہیں۔ ہاں معنوی جدت اس میں ضرور ہے۔ جس کا ذکر بار بار اس بحث میں کیا گیا۔

شہریار:

آندھی کی زد پہ شمعِ تمنا جلائی جائے
جس طرح بھی ہو لاج جنوں کی بچائی جائے

بے آب و بے گیاہ ہے یہ دل کا دشت بھی
اک نہر آنسوؤں کی یہاں بھی بہائی جائے

عاجز ہیں اپنے طالعِ بیدار سے بہت
ہر روز ہم کو کوئی کہانی سنائی جائے

سب کچھ بدل چکا ہے مگر لوگ ہیں بضد
مہتاب ہی میں صورتِ جاناں دکھائی جائے

کچھ ساغروں میں زہر ہے کچھ میں شراب ہے
یہ مسئلہ ہے، تشنگی کس سے بجھائی جائے

شہروں کی سرحدوں پہ ہے صحراؤں کا ہجوم
کیا ماجرا ہے؟ آؤ خبر تو لگائی جائے

نازل ہو جسم و روح پہ جب بے حسی کا قہر
اس وقت دوستو یہ غزل گنگنائی جائے

شہریار کی غزل، نئی غزل میں...... محسن اور تغزل کا اچھا نمونہ پیش کرتی ہے۔ جس میں جدت کے ساتھ غزل کی آبرو کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ اگر ادب کلچر کی یاد دہانی ہوتا ہے تو شہریار کی غزلیں نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ غزل کے صحیح کلچر کو پیش کرتی ہیں اور ماڈرنیٹی کی صحیح سمتوں کی نشان دہی بھی۔

غزل میں شمع، چراغ کی لَو، چراغ کو آندھی کے مقابلے میں روشن رکھنے کا مضمون نیا نہیں لیکن شمعِ تمنا کو جنوں یعنی عشق کی علامت بنا کر شاعر نے مصرعے کے ادعائی اور جہدِ عمل کے رُخ کو بڑی خوب صورتی کے ساتھ تغزل کی نرم لَے اور

نزاکتِ احساس میں بدل دیا ہے۔ یہ موڑ اور تبدیلی اس لیے بھی قابلِ قدر ہے کہ "جلائی جائے" تک پہنچنے کے بعد کوشش اور عمل کا جذبہ تیز ہو جاتا ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے بعد اس موڑ کو آگے جانے سے روک لینا آسان نہیں۔ اقبال نے بھی اس خیال کو "ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے" میں پیش کیا مگر وہ اپنے موڑ کے بہاؤ کو روک نہیں سکے۔ (یہاں مقابلہ مقصود نہیں) دوسرا شعر بالکل روایتی ہے اگرچہ شاعر نے تھوڑا سا تصرف ضرور کیا ہے۔ 'بے آب و بے گیاہ' مصرعے کی کشش کے لیے بنایا گیا۔ ورنہ 'بے آب و گیاہ' ہی کافی تھا۔ 'دل' جو غمِ عشق سے بے آب و گیاہ پڑا ہے اسے غم اور ہجر کے آنسو ہی تشفی بخش سکتے ہیں۔ اگرچہ درد فرماتے ہیں ؎

طوفانِ نارِ عشق نہ ہو آب اشک سے — یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے

مگر یہ دوسری بات ہے۔ یہ روایت شہریار کے یہاں نہیں۔ شاعر کے ذہن میں نہر کا تصور کیوں ابھرا؟ اسے دو طریقوں سے سمجھا جا سکتا ہے۔ لق و دق دشت معمولی بارش سے سیراب نہیں ہو سکتا۔ اسے پانی کا مسلسل بہاؤ ہی سکون بخش سکتا ہے۔ لیکن شعر میں یہ احساس غیر شعوری ہے اور احساسات اندرونی کیفیت کے ساتھ ابھرتے ہیں۔ اگرچہ الفاظ بیرونی فضا تیار کرتے ہیں۔ جب کہ درد کا شعر علامتوں اور دوسرے لوازم کی وجہ سے بیرونی فضا کا شعر ہو گیا ہے اگرچہ اس میں عشق کی ابدیت کا تصور اور شعری تاثیر لازوال ہے۔

تیسرے شعر میں کوئی ماڈرن سنسبلٹی نہیں۔ طالعِ بیدار کو کہانی سنا کر کیوں سلایا جائے؟ اس کا کوئی سبب نہیں معلوم ہوتا۔ کامرانیوں سے عاجز ہو کر،

دُنیا سے مُنہ موڑ لینا کوئی اچھا تجربہ نہیں اور نہ اِس خیال سے کوئی شعری کیفیت اُبھرتی ہے نہ یہ کوئی عام تجربہ ہے۔

چوتھا شعر ایک نئے پن کا احساس رکھتا ہے۔ دُنیا بدل چکی ہے لیکن لکیر کے فقیر اُسی پُرانے راستے پر گامزن ہیں۔ مہتاب میں صورتِ جاناں دیکھنے کی تمنا رکھنا 'طرزِ کُہن پر اَڑنے' کی بات ہے جو مناسب نہیں۔ پانچواں شعر زندگی کی طرف ایک منفی رویہ رکھتا ہے اور زندگی سے فرار کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شراب بھی ہوشمندی کے لیے نہیں بلکہ بے خبری کے لئے استعمال کی جا رہی ہے کیونکہ زندگی کی تھکن پریشان کُن ہے۔ اور شاعر زندگی اور موت کے انتخاب میں سرگرداں ہے۔ اس کے ذہن میں ایک کشمکش جاری ہے۔ 'مسئلہ' کا لفظ اس خیال کو اور تقویت دیتا ہے۔ اگرچہ اس شعر میں الفاظ کی موسیقیت غیر متوازن (DISARRANGED) ہے۔ شہریار کا اصل رنگ اس میں ظاہر نہیں ہوتا۔ اسی خیال کی بھی ہوئی شکل مجروح کے شعر اپنی اپنی ہمت ہے اپنا اپنا دل مجروح   زندگی بھی ارزاں ہے موت بھی فراواں ہے میں دیکھی جا سکتی ہے۔

اگلے شعر میں شاعر کا فن پھر سنبھل جاتا ہے۔ پہلا مصرعہ شعری اور معنوی دونوں اعتبار سے بہت اچھا ہے۔ ایلیٹ کی تنقید میں جو SUGGESTIVENESS اور (COMMUNICABLE) کی بات کہی گئی ہے وہ اس شعر میں بخوبی ظاہر ہے۔ 'صحراؤں کا ہجوم' کی COLLECTIVE NESS اس کیفیت کو منعکس کر دیتی ہے جو شہر کی ہماہمی سے پیدا ہوئی بے دلی' اکتاہٹ اور زندگی کی رٹ سے ظاہر ہوتی ہے۔ یہ اُجاڑ پن، بے کیف زندگی کا اُجاڑ پن ہے جو شہر کی جگمگاتی جاگتی سڑکوں کے باوجود

مجاز کو نظر آیا تھا۔ شہر یار نے صحراؤں کا ہجوم، لکھ کر اس کیفیت کو متشکل کر دیا ہے۔ لیکن اگر شاعر کا مفہوم یہ ہے کہ دیہات کی زندگی شہر کی طرف منتقل ہو رہی ہے تو مصرعہ بالکل اُبھرا اور بے کیف ہو جاتا ہے۔ دوسرا مصرعہ پہلے مصرعے کی فکری اور فنی بلندی کو نہیں چھو پاتا اور بہت پیچھے چھوٹ جاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ تفتیش اور جستجو اُسے یہ راز معلوم کرنے کے لیے بے چین کرتی ہے جو فطری ہو سکتی ہے لیکن اس فطری جستجو کو 'صحراؤں کے ہجوم کی لپیٹ' میں آنا چاہیے۔ آخری شعر پہلے مصرعے کے موڈ کی توسیع ہے۔ اُسی اُجاڑ پن کی کیفیت میں ڈھلا ہے جس سے نجات پانے کے لیے شاعر غزل کے آنچل کی پناہ چاہتا ہے"۔ بے حسی کا قہر۔ "جسم و روح پر نازل ہو کر اس احساس کو اور تیز کر دیتا ہے۔

قصیدہ

جس طرح ہر تخلیق، اپنا جواز ہر نسل اور دور کی دلچسپیوں کے ساتھ پیش کرتی ہے، اسی طرح ہر نسل اپنے تنقید کی معیار بھی خود بناتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ کبھی کبھی پرانی تخلیقات کے جائزے کے لیے بھی نئے معیار بنانے پڑتے ہیں اور پھر بہت سی ایسی باتیں اس نئے محاسبے میں آتی ہیں جس سے اُس پرانی تخلیق کے دور کے ناقد بے خبر تھے یا اُن علوم کا شعوری تصور ہی اس وقت تک بیدار نہیں ہوا تھا۔ اس طرح نئی نسل، اُس فن سے نئے تقاضوں کی بھی طالب ہوتی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہ تقاضے نامناسب بھی ہوتے ہیں، کیوں کہ اُس دور کا فن کار، اُن تقاضوں کو نہ سمجھتا تھا اور نہ اُنھیں پورا کرنے کا اُس وقت محل تھا۔ اسی

گرد و پیش جو ادبی فیشن یا سماجی روایات تھیں، اُس میں آج کے یہ تقاضے، پیش بھی نہیں کیے جا سکتے تھے۔ آج کی یہ گفتگو قصیدے کے فکری تجزیے اور عملی تنقید سے شروع کی جاتی ہے۔ ذوق کے قصیدے" لاتا نیز نگ سے ہے رنگ نئے چرخِ محیل"۔ سے کچھ اشعار لیے جاتے ہیں۔

ذوق

دوں ترے گھوڑے کو کیونکر میں پری سے نسبت
نہ یہ صورت، نہ یہ رفتار، نہ یہ ڈول ڈیل

گرم جولاں وہ کہاں ہو کہ رکھے جو وسعت
نہ تو میدانِ تصور نہ فضائے تخئیل

عرصۂ معرکہ میں گر تجھے اے شاہ سوار
اس تگ سیر سے منظور ہو کارِ تعجیل

کوہ البرز کو سانے میں دبا لے اپنے
ہے وہ اے شاہِ فلک رتبہ تری رفعتِ فیل

تو جو محرابِ عماری میں ہوا جلوہ نما
اُس کے دانتوں پہ یہ خرطوم سے سوجھی تمثیل

خانۂ قوس میں خورشیدِ جہاں تاب آیا
دن تو کوتاہ ہوئے اور ہوئی رات طویل

پہلی بات تو یہ کہ ایسی نظم، اُسی دور میں ممکن ہے جب کہ سواری میں گھوڑے ہاتھی کا عام رواج ہو اور ساتھ ہی ساتھ سامعین، ان سواریوں کے جملہ محاسن سے بخوبی واقف ہوں۔ پھر شاعری میں مبالغہ تحیّر کی حد تک نہ صرف برداشت کیا جاتا ہو بلکہ پسند بھی کیا جاتا ہو۔ ورنہ ایسی تصویریں بجائے شعری امیج بننے کے تفنیاس کی تصویریں بنیں گی۔ اب اشعار کی تشبیہات، اور شعری تشبیہوں پر غور کیا جائے۔ گھوڑے کو محض اُس کی تیز رفتاری اور کسی حد تک خوب صورتی کے سبب سے پری سے مشابہ کیا گیا ہے پری اُڑنے میں عام تیز رفتار مخلوق سے تیز بھی جاتی ہے۔ پھر خوب صورت بھی۔ لیکن یہاں رک کر یہ بھی سوچنا چاہیے کہ گھوڑے اور پری میں وجہ شبہ کیا ہو سکتی ہے۔ صرف

تیز رفتاری؟ یا اور کچھ۔ دراصل شاعر کے ذہنی پس منظر میں اسلامی روایت کا براق ہے جو بہ یک وقت پری کی شکل بھی ہے اور گھوڑا بھی۔ لیکن یہ بات شاعر کہہ نہیں سکتا کیوں کہ بُراق، صرف صاحبِؐ معراج کے لیے سزاوار ہے۔ ایک عام انسان کے لئے نہیں چاہیے، وہ بادشاہ ہی کیوں نہ ہو۔ اگر یہ بات شاعر اور سامع کے ذہن میں نہ ہو تو پری اور گھوڑے کو مماثل کرنا لایعنی سی بات ہے۔ پھر گھوڑے کی صورت کو پری کی صورت سے بڑھا دینے کے کیا معنی ہوئے؟ کیا پری گھوڑے کی صورت جیسی شکل رکھتی ہے؟ پری کو ہر جگہ عورت کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ اس لیے بُراق ہی شاعر کی ذہنی تصویر ہے۔ ورنہ یہ تصویر مہمل قرار پائے گی۔ اس میں شاعر نے بچت کی صورت بھی رکھی ہے۔ کوئی چاہے تو پری والے گھوڑے سے، بادشاہ کے گھوڑے کو مقابلے کے میدان میں پیچھے کر دینے کا راستہ بھی نکال سکتا ہے۔ اس طرح اہلِ ایمان کی تسکین کا جواز بھی موجود ہے۔ شعر کے STRUCTURE میں ایک سُقم بھی ہے۔ "ڈیل ڈول" ساتھ اسی ترتیب (WORD ORDER) میں آتے اور بولے جاتے ہیں۔ "ڈول ڈیل" روزمرہ کے خلاف ہے مگر شاعر کے لیے قافیہ کی مجبوری ہے۔ اس لیے اُس نے یہ ترتیب بدلی ہے۔ اِسے شاعر کی بے خبری نہیں سمجھنا چاہیئے کہ "ضرورتِ شعری" ایک ٹیکنیکی صورت شاعروں کو ایسی تبدیلی کی اجازت دیتی ہے۔

دوسرا شعر عقلاً اور عادتاً دونوں طرح ناممکن ہے۔ گھوڑا کیا شاید ابھی تک کسی انسانی فکر نے ایسی شے نہیں تخلیق کی جو میدانِ تصور اور فضائے تخیل میں سما نہ سکے۔ پھر گھوڑے کی رفتار کی کیا حیثیت ہے۔ مگر اس شعر میں ایک لُطف ہے جسے تحیّر اور شعری تجربے میں پسند کیا جائے گا۔ اگرچہ یہ بات ناممکنات میں سے ہے مگر

مگر شاعر کی فکری اُڑان کہاں تک پہنچی ہے، اس سے ایک تحیّر افزا مسرت پیدا ہوتی ہے جسے صرف مشرقی شاعری ہی میں درخور حاصل ہو سکتا ہے جس کا کوئی جواز پیش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ گویا یہ مبالغہ کی انتہا ہے۔ ایک دل چسپ بات یہ بھی دیکھنے کی ہے کہ میدان کے ساتھ زمین کا تصور وابستہ ہوتا ہے۔ اور فضا کے ساتھ زمین کے اوپر آسمان تک کی خلا کا تصور۔ گھوڑا زمین پر پیر رکھ کر چلتا ہے اور اپنی جست میں وہ فضا میں تھوڑی دیر کے لیے معلّق ہو جاتا ہے۔ اس طرح دونوں وسعتیں (SPACE) شاعر نے ایک ساتھ استعمال کر کے، غیر شعوری طور پر گھوڑے کی جست وخیز کی بہت اچھی تصویر پیش کر دی ہے۔ اگر لفظوں کے استعمال سے تصویر کی تکمیل میں کچھ مدد مل سکتی ہے تو "میدانِ تصور" کہتے ہیں گھوڑے کی چال اور ٹھوکر کا احساس اُبھرتا ہے۔ اور "فضائے تخیل" کہنے میں، ہوا میں تیرنے کا احساس ہوتا ہے معلوم نہیں کہ شاعر نے اس طرح کے الفاظ دانستہ استعمال کیے ہیں یا یہ ترتیب (WORD ORDER) اتفاقی ہے یا محض سامع کے ذہن کی اُپج۔ اور یہ دوڑنے کی کیفیت "تالاب کو جھیل" تک دکھائی اور سنائی پڑتی ہے۔ "پانی سے سُم کا نہ تر ہونا" محض مبالغہ اور تخییل کی اڑان ہے جو کسی طرح ممکن نہیں۔ مگر تحیّر زا مسرت اس میں بھی موجود ہے جو شاعر کے فن پر سامع کو مائل بہ تبسم کر دیتی ہے۔

پھر ہاتھی کی تعریف شروع ہوتی ہے۔ ہاتھی اتنا اونچا ہے کہ کوہ البرز کو اپنے سائے میں دبا لیتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ کوہ البرز ہی کیوں؟ ہمالیہ یا ہندوستان کا کوئی پہاڑ کیوں نہیں؟ جب کہ ہاتھی بھی ہندوستان کی پیداوار ہے۔؟ اس کے لیے ایک تہذیبی جواز پیش کیا جا سکتا ہے۔ اردو شعراء جو ایرانی شاعری سے متاثر ہیں یعنی، سیوتی،

چیلی گنبد اے بجائے یاسمن' نافرمان' نرگس جیسے پھولوں کا استعمال' کوہ البرز کا جواز بنتا ہے۔ اگر پہاڑوں کا صرف سیاہ اور پتھریلا ہونا ہی وجہ شبہ ہے تو ہندوستان کے دکن کے پہاڑ' سیاہ اور صرف پتھروں کے پہاڑ ہیں' لیکن یہ بات نہیں بلکہ وہی پہلی بات ہے۔ فارسی بولتے ہوئے مغلوں کو یہی تشبیہ زیادہ مرغوب ہو سکتی ہے اور سامعین کو بھی جن کے ذہن کی نشوو نما ایسی تہذیبی پس منظر میں ہوتی ہے۔ یہاں یہ شعر صرف سادہ شعر نہیں بلکہ دوسرے ASSOCIATION بھی اپنے ساتھ رکھتا ہے۔ ہاتھی پر بادشاہ کا سوار ہونا تو ہندوستان کی رسم ہے مگر تشبیہ ایرانی۔ پھر یہ بھی تھا کہ آگے اس کا سلسلہ "دستِ کششِ عزرائیل" اور "محرابِ عماری" سے ملانا تھا۔ محرابِ عماری میں جلوہ نمائی سے' رات طویل' ہونے تک کا جواز بے حد خوبصورت ہے۔ بادشاہ کا محرابِ عماری میں بیٹھنا' گویا خورشید کا' خانۂ قوس' یعنی آفتاب کا بُرجِ قوس میں آنا ہوا۔ آفتاب بُرجِ قوس میں نومبر اور دسمبر کے مہینے میں آتا ہے۔ جب دن چھوٹے اور راتیں بڑی ہوتی ہیں۔ اب ایک طرف بادشاہ کی نشست ہے جو بلندی پر آفتاب کی طرح ہے۔ آفتاب جو بُرجِ قوس میں ہے کیوں کہ ہودج کی محراب کمان کی طرح بنی ہوئی ہے۔ اور دوسری طرف ہاتھی سیاہ ہے' اس کی سونڈ بھی سیاہ ہے۔ سونڈ لمبی ہے اور چمکتے ہوئے دانت سفید ہیں۔ اسی طرح شاعر نے یہ تخئیل پیدا کی کہ گویا دانت جاڑوں کے دن ہیں جو سورج کے خانۂ قوس میں آتے ہی چھوٹے ہوتے لگتے ہیں اور سونڈ' جاڑوں کی رات ہے جو طویل ہو جاتی ہے۔ یہ تشبیہ اور تخئیل بہت مناسب اور بڑی خوبصورت ہے۔ ایک بات اور قابلِ غور ہے۔ ہاتھی قد میں بادشاہ سے بڑا ہوگا۔ اسے کس طرح چھپایا جائے کیونکہ بادشاہ رتبے میں بڑا ہے۔ اس لیے شاعر نے اس کا بھی اہتمام کیا اور یہ مصرعہ

لکھ کر بادشاہ کے مرتبے کو بڑھا دیا۔

ع ہے وہ اے شاہِ فلک رُتبہ، تیری رفعتِ فیل

اب بادشاہ کو "فلک رُتبہ" کہہ کر ہاتھی کے قامت کو اس طرح پست کر دیا گیا لیکن فیل کی تعریف بھی مقصود ہے۔ اس لیے "کوہِ البرز" کی بلندی اور "رفعت" کے الفاظ، فیل کی تعریف کو نہ ہجو ملیح بننے دیتے ہیں اور نہ اُس کے رُتبے کو بادشاہ کے مرتبے سے بڑھاتے ہیں بلکہ بادشاہ کے درجے سے کم کر کے اُس کی تعریف کو "احسنت و مرحبا" کے درجے تک قائم رکھتے ہیں، جو ذوق اور قصیدے کے دور کی ادبی ثنا و صفت کا معیار ہے۔ اگر مصرع میں یہ اہتمام نہ کیا جاتا تب بھی ہاتھی کی تعریف میں ذہن ایسا محو ہو جاتا ہے کہ بلندیٔ مرتبہ اور پستی کا خیال کسی کو نہیں آ سکتا مگر اسے ذوق کا تہذیبی شعور کہنا چاہیے کہ انھوں نے اس کی گنجائش بھی نہ رکھی کہ کہیں سے بادشاہ کے احترام میں فرق آئے۔ ہو سکتا ہے کہ ان کے لاشعور میں یہ بات بھی کہیں پڑی ہو کہ درباری ماحول میں دراندازوں کی افترا پردازیاں بھی کام کرتی رہتی ہیں۔ کوئی اس نقص کی طرف خاموش اشارہ کر کے بادشاہ کو شاعر سے بدظن کر سکتا ہے اور پھر ذوق کی وہ دُرگت بھی بن سکتی ہے جو دُرگت انشا کی سعادت علی خاں کے دربار میں بنی تھی۔ یہ قصیدہ گوئی کی تہذیبی روایت ہی ہے جو اس طرح کے طوطے باندھتی ہے ورنہ جن کی حکومت صرف لال قلعے تک محدود ہو گئی ہو، اُن کی یہ ثنا و صفت بے معنی سی چیز ہے، لیکن بادشاہ اور اُس کے درباریوں کا ذہن اسے قبول کرتا تھا ورنہ یہ مدح، ہجو ملیح ہو جاتی۔ اس میں مستقبل کی تمنا بھی ہو سکتی ہے اور ایک طرح کا تاسف بھی کہ جیسے اس مرتبہ کا ہونا چاہیے تھا، اُس کی زمانے نے یہ قدر کی کہ آج وہ شاہ شطرنج بنا ہوا ہے۔ مگر یہ سب ذہن سے باہر نہیں آتا۔ صرف گرد و پیش کے سیاسی

حالات پہ تجزیہ کر سکتے ہیں، اگر ذوق کا شعور ان باریکیوں تک پہنچ سکتا تو وہ اس طرح کے شعر اس شغف کے ساتھ نہیں کہہ سکتے تھے۔ بادشاہ کو اس سے ایک طرح کی تسکین بھی ملتی جو حقیقتوں سے فرار تھا۔ اس طرح قصیدے میں الفاظ کے DIMENSIONS مثنوی اور مرثیہ جیسی بیانیہ نظموں سے زیادہ ہوتے ہیں اور اس میں اکثر وہ ہمہ جہتی MANYSIDEDNESS پیدا ہو جاتی ہے جو غزل کے ایجاز اور اطناب کی ملی جلی کیفیت پیدا کرتی ہے مگر اپنے بیانیہ کردار کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتی چونکہ ذوق کے یہاں الفاظ زیادہ تر ایک تہذیبی منطقے CIVILIZED SPHERE سے آتے ہیں، اس لیے اُن کے قصیدوں میں، دوسروں کی بہ نسبت، زیادہ مختلف الالوانی اور ہمہ جہتی MULTICOLOURFULNESS ملتی ہے۔

اِقبال •

نظم

مسجدِ قرطبہ سے ایک حصّہ

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل
تیری بِنا پائدار تیرے ستوں بے شمار
شام کے صحرا میں ہوں جیسے ہجومِ نخیل
تیرے در و بام پر وادیٔ ایمن کا نور
تیرا منارِ بلند جلوہ گہِ جبرئیل

مٹ نہیں سکتا کبھی مردِ مسلماں کہ ہے
اس کی اذانوں سے فاش سِرِّ کلیمؑ و خلیلؑ
اس کی زمیں بے حدود اس کا اُفق بے ثغور
اس کے سمندر کی موج دجلہ و دنیوب و نیل
اس کے زمانے عجیب اس کے فسانے غریب
عہدِ کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل
ساقیٔ اربابِ ذوق، فارسِ میدانِ شوق
بادہ ہے اس کا رحیق، تیغ ہے اس کی اصیل

مردِ سپاہی ہے وہ اس کی زرہ لا الٰہ
سایۂ شمشیر میں اس کی پنہ لا الٰہ

نظم کے اس حصّے کو صرف نظم کے پس منظر میں دیکھنا چاہیئے اور اُن تاریخی حالات کی طرف نظر رکھنی چاہیئے جن کی طرف اس نظم میں اشارے کیے گئے ہیں لیکن شاعر کی وجدانی کیفیات، عقیدہ اور سامع کے احترام سے نظم کی تفہیم (UNDERSTANDING) الگ نہیں ہو سکتی۔ 'تیرا جلال و جمال' ایک طرف تو مسجد کی عظمت، حسن اور عقیدت کی ملی جلی کیفیات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جلال صرف شاعر کو اپنی عقیدت کی بنیاد پر نظر آیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ناظر اس عمارت کے HOARYNESS سے متاثر ہو اور اگر وہ اسپین کے مسلمانوں کی تاریخ جانتا ہے تو اُس پر ماضی کی عظمت کا احساس مسجدِ قرطبہ کا جلال طاری کر سکتا ہے ورنہ اُس پر جلال طاری نہیں ہو سکتا۔ اقبال کے ساتھ اُن کا

عقیدہ بھی دبے پاؤں چل رہا ہے' اسی لیے وہ مسجدِ قرطبہ کے جلال و جمال کو مردِ خدا یعنی مردِ مومن کے جلال و جمال سے مماثل کرتے ہیں۔ ایمان کا نور اور اسلام کی اُخوت کی ملی جلی کیفیتیں، مردِ مومن میں جلال و جمال پیدا کرتی ہیں اور پھر یہی عظمت' مردِ خدا کی تعمیر میں منتقل ہو جاتی ہے۔ ایک جذبِ دروں کے تحت۔ اگرچہ جذبِ دروں کسی بھی مذہب کی تعمیرات میں منتقل ہو سکتا ہے۔ صرف مسجدِ قرطبہ ہی میں کیوں؟ یہاں' اس خیال کے پیش کرنے والے کے ایقان اور عقیدے کو ہر ہر قدم پر ساتھ رکھنا ہوگا۔ اور یہ غلط بات نہیں۔ ملٹن سے لے کر T.S.ELIOT تک یہ جذبہ ہر جگہ ملے گا۔ دوسرا شعر "تیری بنا پائدار' تیرے ستوں بے شمار' صرف ایک منظر نامہ ہے۔ جس میں شعری سطح ظواہر کو پیش کر رہی ہے۔ صرف بیان ہے۔ اگرچہ کوئی چیز بیانیہ سے باہر (BEYOND STATEMENT) نہیں۔ مصرعے نہ تو مختلف المعانی (MULTIPLE MEANING) ہیں۔ نہ کوئی تلمیح ہے جو بیان سے ذہن کو باہر لے جائے۔ صرف دوسرے مصرعے کی تشبیہ تھوڑی دیر کے لیے "شام کے صحرا میں ہجومِ نخیل" کی جھلک دکھاتی ہے۔ اسے کوئی چاہے تو شاعر کے ذہن سے معماروں کے ذہن اور صناعی تک لے جا سکتا ہے۔ کھمبے' ایسے پتلے جیسے کھجور کے پیڑ۔ ایک ہلکی نازکیت اس مصرعے میں چھپی ہے ورنہ سب کچھ سطحِ شعر سے نیچے نہیں جاتا جسے مغربی تنقید میں 'ON THE PAGE' شاعری کہیں گے۔ یہاں کچھ بھی ایسا نہیں جسے READING BETWEEN THE LINES کہہ سکیں۔ لیکن اگلا شعر "تیرے در و بام پر وادیِ ایمن کا نور' پھر اقبال کے ذہن کے مختلف ابعاد کو ساتھ سمیٹ لاتا ہے۔ جہاں 'نازکیت' ہے' اشاریت ہے' مختلف المعانی

کی سی کیفیت ہے اور ایسے مضمرات ہیں جو (MULTIPLE MEANING) میں قدیم تلمیحات اور عقائد کا جلوہ دکھاتے NEW WORD ORDER ہیں۔" وادیٔ ایمن کا نور" حضرت موسیٰ کے روشنی دیکھنے سے" نخلِ طور" تک کے واقعے کو ذہن میں روشن کرتا ہے۔ یہ بات، ایمان، عظمت اور عمارت کی بلندی سے شاعر کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے۔ ورنہ ' در و بام' پر وادیٔ ایمن کا نور' دیکھنا کیا معنی رکھتا ہے؟ پھر "مینارِ بلند"" جلوہ گرِ جبریل" کیوں بنتا ہے: قطب مینار، یا 'پیسا کے کلیسا کا مینار' یا ایفل ٹاور' کیوں نہیں بنتا۔ شاید اس لیے کہ شاعر کا عقیدہ مینار میں صرف بلندی نہیں بلکہ وہ تقدس دیکھتا ہے جو اس کا عقیدہ ہے۔ اور جبریل کی جلوہ گاہ، اس لیے کہ شاعر کے ذہن میں سدرۃ المنتہیٰ کا تصور ہے۔ پھر جبریل، امینِ وحی بھی ہیں، اس لیے کوئی دوسرا فرشتہ اس عظمت کو نہیں پہنچ سکتا، اس لیے شاعر" جلوہ گہِ کرّو بیاں" نہیں کہتا۔ ایک باریک سی بات اور محلِ نظر ہے۔ اسلام سے جبریل امین کا سب سے بڑا رابطہ یہ بھی ہے کہ جبریل ہی آنحضرتؐ کے پاس وحی لائے تھے۔ اس لیے اسلام کے معبدوں میں جبریل کی موجودگی، ان کی عظمت کو سامعین پر زیادہ منکشف کر سکتی ہے اور اس طرح مسجد قرطبہ کی عظمت کا پورا احساس "جلوہ گہِ جبریل" کہہ کر، شاعر، سامعین کو دلانا چاہتا ہے۔ ایک دلچسپ بات اور ہے۔ یہ محسوسات، شاعر کے تہہِ دل، عقیدے کی معرفت اور نجی احساس سے ابھرے ہیں۔ محض شاعری کے لیے کسی تحسین کے خاطر نہیں۔ اس شعر میں شعری بیان کے آگے بھی سامع کو جانا پڑے گا۔ کیونکہ شاعر کے اس بیان میں، سامع کی بھی برابر کی ذمہ داری ہے۔ ورنہ وہ نظم کے پھیلاؤ کو تفہیم کی سطح میں نہیں سمیٹ سکتا۔ پہلے تین اشعار کے تمام

مصرعوں کی طرح۔ اس مصرعے کی مخاطبت بھی مسجد قرطبہ سے ہے۔ سامع سے تخاطب قطعی ثانوی ہے، بلکہ کہیں کہیں نہیں ہے۔ مگر شاعر کے ساتھ سامع کو اس لیے چلنا پڑتا ہے کہ اس کے عقیدے کی آواز کو وہ سُن سکتا ہے۔ کوئی لے شاعر کے روح کی آواز بھی کہہ سکتا ہے۔ اس طرح شاعر اور سامع نظم کے ماحول میں JUXTAPOSED ہیں۔

لگے شعر میں، شاعر، نظم کے بہاؤ اور سادے بیان (SIMPLE STATEMENT) سے الگ ہو جاتا ہے۔ موضوع بھی ختم، بیانیہ کردار بھی ختم اور RUNNING THEME بھی غائب۔ صرف شاعر ہے۔ اُس کے مزعومات (WHIMS) عقاید اور تبلیغ۔ ایسی تبلیغ جو لہو گرم رکھنے کا بہانہ بنتی نظر آتی ہے اور جس کے مخاطب عام طور پر مسلمان ہی ہو سکتے ہیں۔ "مٹ نہیں سکتا کبھی مرد مسلماں" میں ایک "یقینِ محکم" کی کیفیت ہے، لیکن اس یقینِ محکم کی بنیاد، صرف "کلیم و خلیل" کا اظہار یا انکشاف ہے۔ "مرد مسلماں" کے نہ مٹنے کا سبب، نہ تو مادی وسائل کا حصول ہے نہ معاشی استحکام کی کوشش۔ شاید یہ تحفظ قرآن کی آیات محکمات کی "یقین دہانیوں" پر قائم کیا گیا ہے جس میں "دینِ حق" اور "قرآن کریم" حفاظت کا وعدہ کیا گیا ہے۔ اگر اقبال، قرآن سے کما حقہٗ ناواقف شاعر ہوتے تو اس شعر میں صرف قومی تحفظ کے عقیدے کا غلو بھی ہو سکتا تھا۔ اس شعر میں شاعر نے "اذان" لفظ استعمال کر کے شعر کو نظم کے تھیم سے جوڑنے کی کوشش کی ہے مگر یہ لفظ بغیر "کلیم و خلیل" کے ساتھ ISOLATION میں بھی استعمال ہو سکتا ہے۔ ایک بات اور سوچنے کی ہے۔ خیال کو تمام اولوالعزم پیغمبروں میں سے خاص طور پر کلیم و خلیل کی یاد کیوں آتی رہتی ہے۔ اس کا جواب، میں صحیح طور پر نہیں دے سکتا۔ اقبال کی پوری شاعری میں کلیم و خلیل کا بار بار تذکرہ کیا گیا ہے۔ دوسرے پیغمبروں کے تذکرے بہت سرسری

ہیں۔ (CASUAL) اشعار میں اہم اسمار کا ذکر کبھی کبھی تلمیحات کا متقاضی ہوتا ہے۔ یہ تلمیحات کبھی خود منکشف (AUTOTELIC) ہوتی ہیں اور کبھی کبھی ان کی اشاریت سخت ابہام پیدا کر دیتی ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہاں دیکھتے چلیں۔ انگریزی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اپنی مشہور نظم ویسٹ لینڈ کے ایک حصے:۔
THE BURIAL OF THE DEAD میں اسمار کی ایک طویل فہرست پیش کر دیتا ہے۔ بہتر ہو گا کہ یہ ٹکڑا ہم پہلے پیش کر دیں:۔

UNREAL CITY
UNDER THE BROWN FOG OF A WINTER DAWN;
A CROWD FLOWED OVER THE LONDON BRIDGE, SO MANY
I HAD NOT THOUGHT DEATH HAD DONE SO MANY.
SIGHS, SHORT AND INFREQUENT WERE EXHALED;
AND EACH MAN FIXED HIS EYES BEFORE HIS FEAT.
FOLLOWED UP THE HILL AND DOWN KING WILLIAM STREET,
TO WHERE SAINT MARY WOOLNOTH KEPT THE HOURS
WITH A DEAD SOUND ON THE FINAL STROKE OF NINE.۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی اس نظم میں جو نام آئے ہیں اُن سے ہم واقف نہ ہوں مگر لندن کے رہنے والے بخوبی واقف ہیں کہ وہ انھیں راستوں سے روز گزرتے ہیں اور یہ نام اُن کے لیے ایک طرح کے لیمپ پوسٹ ہیں جن سے وہ اپنی نشانیاں اور اشارے قائم کرتے ہیں لیکن جو تصور (IMPRESSION) شاعر یہاں پیدا کرنا چاہتا ہے وہ

لندن برج، کنگ ولیم اسٹریٹ اور سینٹ میری وُول ناتھ کے ناموں سے محض مقامیت کا تاثر نہیں ہے بلکہ اُس تجارتی شہر اور تاجرانہ ذہن رکھنے والے انسانوں کی حالت پیش کرنا ہے جو حقیقتاً انسان نہیں رہ گئے بلکہ محض مشین کے پُرزے بن چکے ہیں، جو روحانی طور پر بالکل ختم ہو چکے ہیں اور مشین کے پُرزوں کی طرح صبح اُٹھ کر سر جھکا کر چلنا شروع کر دیتے ہیں اور جو لندن کی کہر آلود فضا میں بھوتوں کی طرح نظر آتے ہیں۔ اقبال کے اوپر کے اشعار، ایلیٹ کی طرح بیرونی فضا کا اشارہ نہیں کرتے۔ پوری مسجد قرطبہ میں مقامی اشارے (LOCAL TOPOGRAPHY) صرف دو ایک جگہ ہے۔ کلیم و خلیل کے نام بھی اُن تلمیحات کی طرف ذہن کو نہیں موڑتے جن کے لیے یہ نام عموماً استعمال ہوتے ہیں، بلکہ اُن کے اشارے، ایمان اور یقین محکم کے ساتھ اقبال کے اپنے جذبات کو متشکل کرنے میں کوشاں ہیں لیکن جو قاری "سرِ کلیم و خلیل" نہیں جانتا وہ اقبال کے اس اشارے اور جذبے کے ساتھ ساتھ واقعے کے رشتے کو گرفت میں نہیں لے سکتا بالکل اُسی طرح جیسے لندن شہر کی زندگی اور لندن برج کے ساتھ دوسرے ناموں سے ناواقف شخص، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اوپر کے اشعار کی اسپرٹ کو گرفت میں نہیں لے سکتا۔ تاہم اقبال کے اشارے، اردو کی روح سے واقف قاری کے لیے مبہم نہیں ہیں۔

پھر "اس کی زمیں بے حدود" سے "یقینِ محکم" کے ساتھ ساتھ اسلامی فتوحات اور تاریخی اشارے شروع ہوتے ہیں۔ اگرچہ ان اشعار سے بھی نظم کا براہِ راست واسطہ

نہیں' بلکہ یہ ٹکڑا مسلمانوں سے جو وعدہ کیا گیا ہے کہ "جہاں جہاں تمہارے خدا کی زمین ہے وہ سب تمہاری زمین ہے" کی طرف ذہن کو موڑتا ہے اور پھر دوسرے مصرعے میں اس دعوے کا ثبوت اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ اسلام' عرب سے باہر نکل کر عراق' شام اور پھر مصر اور دریائے ڈینوب کے گرد و پیش تک یورپ میں پہنچ گیا۔ اسپین سے متعلق نو نظم لکھی ہی جا رہی ہے' تاریخی فتوحات کا احساس' اقبال کے یہاں بہت رواں دواں ہے۔ کوئی چاہے تو اسے "پدرم سلطان بود" کا جذبہ بھی کہہ سکتا ہے مگر اقبال کا مقصد' مسلمانوں کو اپنے ماضی کا احساس دلانا ہے۔ اسلامی احیائیت کی رو' تحریک خلافت کے بعد بہت عام تھی' یہ صورت' ذہن میں شاید ایسے خیالات ابھارتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ مغربی اقوام کے لیے ایک طرح کا تہدید یہ بھی ہیں' مغربی اقوام' اس لیے کہ اسلامی ممالک میں عموماً اور ہندوستان میں خصوصاً' انگریزوں نے اپنا تسلط جما رکھا تھا۔ اور ہندوستانیوں نیز ایشیائی ممالک کو غیر مہذب اور تقریباً عہد تاریک کی یادگار سمجھتے تھے۔ اگلا شعر' ہمارے اس خیال کی مزید توثیق کرتا ہے۔ عہد کہن کو دیا اس نے پیام رحیل" جیسا مصرعہ' اسلامی علوم سے جو یورپ نے سبق سیکھا تھا' اس کی یاد دہانی کراتا ہے۔ مغربی اقوام اسلامی عروج کے دور تک عہد تاریک (DARK AGE) میں شمار ہوتی رہیں۔ ان کا عروج نشاۃ الثانیہ یعنی چودھویں' پندرہویں صدی سے شروع ہوتا ہے اور یہیں سے ترکی کا زوال ہوتا ہے جو یورپ میں اسلامی زوال کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ سلیمان اور محمد ثانی کے بعد' ترکوں کا یورپ میں زوال شروع ہو گیا۔ اور قسطنطنیہ کی عظیم حکومت "ٹکڑے ٹکڑے ہو گئی"۔ اس کے زمانے عجیب اس کے فسانے غریب' میں بھی' تاریخی بازگشت ہے جو اسپین کے عروج و زوال سے ترکی کے عروج و زوال تک کا احاطہ کرتی ہے۔ اس شعر میں ایسی اشاریت ہے جسے مسلمان کی تاریخ سے بے خبر لوگ نہیں سمجھ سکتے اور اس طرح اس شعر کے

بطون کے شمولات سے کبھی واقف نہیں ہو سکتے۔ شعر میں تاثیر ہے مگر شعریت نہیں۔
بلکہ ایک طرح کا شاعرانہ سقم بھی ہے۔ "عجیب و غریب" ساتھ ساتھ استعمال ہونا چاہئے۔
ورنہ معنی کا وہ بہاؤ (FLOW) باقی نہیں رہ جاتا جو ان الفاظ کے تواتر سے
پیدا ہوتا ہے۔ اقبال نے "اس کے زمانے عجیب اس کے فسانے غریب" لکھ کر وہی بات
پیدا کردی جو کبھی جوش نے اپنے ایک مصرعے ع چال انگریزی، ڈھال انگریزی۔ میں
پیدا کی تھی۔ اب "فسانے غریب" کی معنویت ہی بدل گئی۔ یعنی اس کے فسانے نامانوس
یا بہت معمولی ہیں۔ اس لیے کہ "غرابت" شعری اصطلاح میں اچھا لفظ نہیں ہے۔ اگلے
شعر میں "بادہ ہے اس کا رحیق تیغ ہے اس کی اصیل" میں بھی نظم سے کوئی واسطہ نہیں۔
صرف مردِ مسلماں کی خوبیاں گنوائی گئیں ہیں "بادہ" کو جوشِ ایمانی تصور کر کے اس میں
کیفیت کے احساس کو ابھارا ہے اور "تیغِ اصیل" میں پھر اسلامی تاریخ کے مختلف
کوائف اور ادوار لپیٹ دیئے ہیں۔ اسے جنگِ احد میں ذوالفقار کی آب داری
سے لے کر خندق، خیبر، صفین و نہروان، سب میں دیکھتے چلے آیئے اور پھر یورپ
کی فتوحات تک اسلامی تلوار کی اصالت، کا قائل کرنا، اقبال کا مافی الضمیر
سمجھئے۔ گویا ایمان کی پختگی اور یقین محکم، تیغ کی اصالت کے ضامن بنتے ہیں نہ کہ
صرف تلوار کا لوہا۔ اس طرح تلوار کی اصالت، مردِ مومن کے ہاتھ میں نظر آتی ہے۔
اقبال کو اسلامی، زوال میں، سیاسی اور معاشی محرکات کا انتشار نظر نہیں آتا۔
اس انتشار اور زوال میں وہ صرف "نا امیدی" اور "زوال علم و عرفان" کو
مسلمانوں کے زوال کا سبب مانتے ہیں اور اس نظم کے اس سرنامے کو فراموش
کرجاتے ہیں جسے برگساں کے زیر اثر "سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات"
سے شروع کیا تھا۔ یہاں فکر اور عقلیت کی کمان اتر جاتی ہے۔ صرف عقیدہ
ہی عقیدہ رہ جاتا ہے جو اگلے شعر میں مزید پختگی کے ساتھ شاعر کے شعور کو

گرفت میں لیتا ہے: ؎

مردِ سپاہی ہے وہ اس کی زرہ لا الٰہ
سایۂ شمشیر میں اس کی پنہ لا الٰہ

اس شعر کے ساتھ ہی پھر اُن کا ذہن اسلامی عروج کے غزوات کی طرف مڑتا ہے، خصوصاً حضرت علی کی جنگوں کی طرف۔ جنگِ خندق اور جنگِ خیبر کے واقعات اُن کے شعور میں زرہ لا الٰہ رکھنے والے مردِ سپاہی کی تصویر کو متشکل کر دیتے ہیں۔ اس خیال کی مزید وضاحت اقبال اگلے بند میں کرتے ہیں، جہاں مردِ مومن کے خصوصیات بیان کیے گئے ہیں۔ خصوصاً یہ اشعار۔

ہاتھ ہے اللہ کا، بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کار کشا، کارساز

خاکی و نوری نہاد، بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی، اس کا دل بے نیاز

کچھ لوگ ان اشعار کو آنحضرتؐ کی طرف بھی منسوب کرتے ہیں۔ لیکن یہ صحیح اس لیے نہیں کیونکہ آنحضرتؐ نے بہ نفسِ نفیس کبھی جنگ نہیں فرمائی۔ میدانِ جنگ میں ضرور تشریف رکھتے تھے۔ پھر حضرت علی کا لقب "یداللہ" بھی تھا۔ پھر انھیں کو "غالب کل غالب مولانا علی ابن ابی طالب" کے نام سے مسلمان یاد کرتے تھے۔ ساتھ ہی ساتھ اقبال کی حضرت علی سے عقیدت کو بھی نظر میں رکھنا چاہیئے جس کا اظہار انھوں نے اپنی نظموں میں بار بار کیا ہے۔ اسرارِ خودی کی نظم "در شرحِ اسمائے علی مرتضیٰ" سپاس بہ جناب امیر اور دوسرے اشعار میں یہ باتیں موجود ہیں: ؎

پادشاہ و کلبۂ ایوانِ او
یک حُسام و یک زرہ سامانِ او

مُرسلِ حق کرد نامش بوتراب
حق یداللہ خواند در اُمّ الکتاب

لیکن مردِ مومن کی ان تفصیلات کے بیان سے، نظم اپنے مدار سے الگ ہو جاتی ہے۔ اور صرف اقبال کے اسلامی ایقان کا انکشاف اور تبلیغ بن جاتی ہے۔ اگرچہ شعری کوائف اس میں اس وقت بھی پوری شدت سے موجود رہتے ہیں اور اسی سبب سے نظم کی عظمت (GRANDEUR) قائم رہتی ہے۔ پوری نظم میں اوزان اور بحر کا بہاؤ خیالات کی ترسیل کے ساتھ ساتھ

شعری حُسن کو نکھارتا جاتا ہے۔ بحر کے اوزان مفتعلن۔ فاعلاتن۔ مفتعلن فاعلن / فاعلات، کششِ خیال اور نظم کی بناوٹ دونوں کو بڑے سلیقے سے سجاتے ہیں۔ امیجز IMAGES داخلی اور خارجی اثرات اور جذبات کو متشکل کرتی جاتی ہیں۔ "شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل"، "منارِ بلند جلوہ گہِ جبرئیل"، "سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات"، "عشق ہے ابن السبیل"، "لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب"۔ یہ پیکر حسّی بھی ہیں اور ذہنی بھی جو مقامی ہو کر آفاقی کیفیت کے حامل بن جاتے ہیں۔ اگرچہ نظم میں جو ایک طرح کی MARCHING SOUND ہے وہ ٹھہرنے کا بہت کم موقع فراہم کرتی ہے اور سامع کی فکر، نظم کے وجود پر زیادہ پھیلی ہوئی دکھائی پڑتی ہے جس سے بصری امیج کے امکانات کم ہو جاتے ہیں مگر شاعر اپنے تمام شعری آہنگ کے ساتھ بصری امیج بھی اُبھارتا جاتا ہے اور جیسے ہی ذہن کی فکری وادیوں سے واپس پلٹتا ہے۔ یہ بصری پیکر (VISUAL IMAGES) اُسے اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں۔ مشرقی شاعری میں بصری پیکرات (VISUAL IMAGES) کا بطورِ خاص اہتمام کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ میر انیسؔ کے یہاں تو جذبات تک کے متشکل کرنے کی کوششیں اور مثالیں ملتی ہیں۔ اقبالؔ کے یہاں ایسی امیجز کے پس منظر میں عقیدہ، مشرقی روایت، مغربی تزئین، لفظی ترتیب اور شاعرانہ مصوری سب کا احترام موجود ہے۔ تب یہ روانی، آہنگ، فکر اور استعاروں سے مزین اسلوب، مسجدِ قرطبہ کی شکل میں ڈھلتا ہے۔

●

عصمت چغتائی:

ہندوستان چھوڑ دو ــــ افسانہ

ہندوستان چھوڑ دو، ایک انگریز کی کہانی ہے جس کی نسل نے ایک طویل مدت تک اس ملک پر حکومت کی! اور جو اس دور میں صحیح طور پر ایک حکمراں طبقے کا فرد بنا رہا۔ بنگلے میں رہتا،

نوکروں، اگلوں اور کتوں کی قطاریں بنگلے کی زینت تھیں۔ ۱۸۵۷ء میں حکومت کا آلۂ کار ہو کر اسے بھی بغاوت فرو کرنے میں کام کرنا پڑا۔ عصمت نے یہاں بڑی ہوشیاری سے جیکسن کو عام انگریزوں کی سرشت سے الگ کر لیا ہے اور ہندوستانیوں سے اس کی وابستگی اس شکل میں ظاہر کی ہے کہ جب سڑک پر پیٹر گرا کر نوجوانوں نے صاحب قصہ کے گھر میں پناہ لی اور جیکسن کی تلاشی کے لئے اس گھر میں گھسا جہاں غسل خانے اور پاخانے میں وہی نوجوان چھپے تھے تو جیکسن محض یہ کہہ دینے پر کہ اس میں صاحب قصہ کی ساس نہا رہی ہے مسکرا کر واپس چلا جاتا ہے۔ حالانکہ اسے یقین تھا کہ اس میں ہندوستانی نوجوان چھپے ہیں۔

"ہوں۔ اپنی ساس سے کہہ دو سڑک روکنا جرم ہے۔ اس نے دبی آواز سے کہا اور اپنے ساتھیوں سے جنھیں وہ باہر کھڑا کر آیا تھا واپس ٹرک میں جانے کو کہا۔"

اس طرح یہیں سے افسانہ پڑھنے والوں کی ہمدردیاں جیکسن سے وابستہ کرنے لگتا ہے۔ پھر حکومت بدلتی ہے۔ انگریز ہندوستان چھوڑ کر چلے جاتے ہیں لیکن جیکسن نہیں جاتا۔ اس نے ہندوستان کو اپنا ملک بنا لیا ہے۔ آج کے بہت سارے اینگلو انڈین اور انگریزوں کی طرح۔ یہاں تک کہ ایک ہندوستانی عورت سکھو بائی سے جو پہلے اس کی نوکر تھی شادی بھی کر لیتا ہے۔ اگر سکھو بائی کو علامت (SYMBOL) سمجھا جائے تو گویا ہندوستان سے اس نے ناطہ جوڑ لیا ہے جس سے اس کے بچے بھی ہوتے ہیں۔ ٹیٹو اور فیلومینا وغیرہ۔ لیکن جیکسن کے ساتھ یہاں کے لوگ اچھا سلوک نہیں کرتے۔ غالباً اسی لیے کہ ان کی نظر میں وہ سفید چمڑے والا انگریز تھا، انگریز جس نے ہمیں اتنے دنوں تک گمراہ رکھا اور اسی لیے اس سے اس کا بنگلہ چھین کر ایک ریفیوجی کو دے دیا جاتا ہے اور جیکسن اس بنگلے کا مالک اسی بنگلے کے نوکروں کی ایک کوٹھری میں مع اپنی ہندوستانی بیوی اور بچوں کے ڈھکیل دیا جاتا ہے۔ جب وہ باہر نکلتا

ہے تو لڑکے اس کے پیچھے تالیاں بجاتے اور کہتے ہیں کہ صاحب انگلینڈ جاؤ۔ انگلستان جاؤ۔ حالانکہ اس نے ہندوستان کو اپنا وطن بنا لیا تھا، کسی مجبوری کی بنا پر نہیں بلکہ محبت کی بنیاد پر جس کا انکشاف اس کی بیوی سکھو بائی بھی کرتی ہے۔ "بائی اس کو بلایت ایک دم پسند نہیں"۔ انگریزوں میں بھی جیکسن کی کوئی عزت نہ تھی، کیونکہ "بجائے صاحب بہادروں کی طرح رعب داب سے رہنے کے وہ نہایت بھونڈے پن سے نیٹو (NATIVE) لوگوں میں گھل مل جاتا تھا"۔ جب لڑکے اس کے پیچھے تالیاں بجاتے تو صاب کہتا:

"ہوں۔ ہوں ہوں۔ جائے گا۔ جائیں گا بابا! وہ سر ہلا کر مسکراتا اور اپنی کھولی میں چلا جاتا تب مجھے اس پر بڑا ترس آتا۔"

قصہ میں طنز اور دھار پیدا کرنے کے لیے عصمت یہ وار استعمال کرتی ہیں۔

"مجھے اپنے جذباتی ہونے پر بڑا دکھ تھا۔ کیونکہ ایک قوم پرست کو جابر قوم کے ایک فرد سے قطعی کسی قسم کی ہمدردی یا لگاؤ نہ محسوس کرنا چاہیے۔"

اور پھر صاحب کا مسکرا کر کھولی میں چلا جانا، اس کا شیشے والی آنکھ، جسے انگلستان نے اسے بخشا تھا، نکال کر یونہی گھومتے رہنا اور بیڑی پینا، اس کی مایوسی، ہزیمت، اور کس مپرسی کو اچھی طرح واضح کر دیتا ہے۔ انگلستان کی بنائی ہوئی شیشے کی آنکھ بھی اس افسانے میں تقریباً ہر جگہ علامتی (SYMBOLIC) طور پر استعمال ہوئی ہے۔ شیشے کی آنکھ انگریز ہے اور وہ نظام جس کے وہ حامی تھے اور اصلی آنکھ جیکسن کی اپنی مرضی اور اس کا وجود ہے جو ہندوستان میں رہنا چاہتا تھا لیکن جس کے ساتھ مناسب برتاؤ نہیں ہو رہا تھا جس کی وجہ سے وہ روز بروز دیتا جاتا تھا۔

"اس کی نقلی اور اصلی آنکھ میں فرق معلوم ہونے لگا تھا۔ شیشہ تو اب بھی ویسا ہی چمک دار، شفاف اور "انگریز" تھا مگر اصلی آنکھ گدلی بے رونق ہو کر

ذرا دب گئی تھی"۔

یہاں تک کہ مصائب سے تنگ آکر جیکسن موت کے دن سے بالکل قریب آجاتا ہے اور جب اس کی موت پر عصمت لکھتی ہیں :

"اس نے ایک بار حسرت سے اپنی عورت کی طرف دیکھا جو وہیں چٹی پر سر رکھ کر سو گئی تھی۔ فلومینا رسوئی میں ٹاٹ کے ٹکڑے پر سو رہی تھی ....
کلیجے میں ایک ہوک سی اٹھی اور اس کی آنکھ سے ایک آنسو ٹپک کر داڑھی میں جذب ہو گیا ——— برطانوی راج کی مٹتی ہوئی نشانی 'ایرک ولیم جیکسن' نے ہندوستان چھوڑ دیا"۔

تو ہمارے سامنے ایک بے یار و مددگار، مجبور و بے کس انسان رہ جاتا ہے اور ہم سوچتے ہیں کہ ہماری لڑائی اس سامراج سے تھی جو اب اس سرزمین پر نہیں رہا جو جیکسن کی آنکھ کی طرح اپنی چمک دمک کھو چکا۔ آخر فلومینا اور ٹینو نے کسی کا کیا بگاڑا ہے۔ وہ اپنی نیلی آنکھ اور تپتے ہوئے تانبے کے رنگ کے باوجود ہندوستانی ہیں اور ان کا دکھ درد تمام ہندوستانیوں کا دکھ درد ہے، رنگ و نسل سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔
بیٹس (BATES) نے مختصر افسانے کی تاریخ کہتے وقت لکھا ہے کہ اس میں نہ وقت کا کوئی خاص تصور ہوتا ہے اور نہ وقت متحرک ہوتا ہے۔ اسی طرح کردار بھی عمر کی منزلوں میں بہت آگے نہیں بڑھتے اور اکثر بالکل نہیں بڑھتے، اس کا مقصد اس کہنے سے یہ ہے کہ جس طرح ناول میں وقت کا تفاوت کرداروں پر اثر انداز ہوتا ہے اس طرح افسانوں میں یہ بات نہیں ہوتی کیونکہ افسانے لمحاتی ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے مگر افسانے ایک طرح سے وقت کا احساس ضرور دلاتے رہتے ہیں۔ کردار عمروں میں چاہے نہ بڑھیں لیکن تاریخی اور سماجی زندگی وقت کی تبدیلی کا تھوڑا بہت تصور دیتی رہتی ہے اور کبھی کبھی افسانہ نگار پچھلے واقعات سے اس کمی کو پورا کرنے کی

سرزنش کرتا ہے۔ "ہندوستان چھوڑ دو" عصمت کا ایک ایسا ہی افسانہ ہے جس میں وقت کے ساتھ ہندوستان کی بدلتی ہوئی تاریخ اور سماجی زندگی اچھی طرح منعکس ہے۔ جلتی ہوئی نئی پتلونیں، ننگی سیاہ ٹانگیں، ہندوستان کی غلامی اور مفلسی کی تاریخ ہیں اور جلتے ہوئے الاؤ ۱۹۴۲ء کے ہندوستان کی وہ انقلابی تحریک جس نے ظاہری شکل میں، ہیٹ، پتلون اور ٹائیوں کو نذر آتش کیا تھا لیکن جس کے پیچھے غیر ملکی حکومت سے نفرت کا وہ جذبہ کار فرما تھا جس نے برطانوی سامراج کی مضبوط دیواروں میں دراڑیں ڈال دیں۔

"ہندوستان چھوڑ دو" اپنے موضوع، انسانی اخوت کے جذبے اور طرز پیش کش کی خاطر اُردو کے چند عمدہ افسانوں میں ہمیشہ شمار کیا جائے گا۔

maablib.org